

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
SOCIAL - PPGAS  
NÍVEL MESTRADO**

Carlos Francisco Cárdenas Ángel

**A POLÍTICA DE OBJETOS E SUJEITOS:  
Uma etnografia com um coletivo de titeriteiros e palhaços em  
Bogotá, Colômbia**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

**Florianópolis, SC  
2011**



A Marcela, alma gêmea, colega, amiga e parceira nos maiores desafios e nas maiores alegrias da vida.

A Amarú, a maior de todas as alegrias, sol que floresce a cada sorriso para ensinar-me a viver, e cujas primeiras conversas comigo me convenceram do poder absoluto e inigualável da comunicação afetiva.

**JUBILO TITIRITEROS**

A partir de este momento todos ustedes pueden enviar su voto a este correo para escoger el nuevo nombre, ¡vote ya!

Y finalmente después de todo este carretazo, solo resta por decir que:

Nota de salud emocional: de común acuerdo se hizo un llamado a todos para que en los momentos en que alguien tenga inconvenientes , inconformidades, malos entendidos, dolores o frustraciones con alguien dentro del colectivo, se lo diga personalmente y lo más pronto posible a fin de evitar malestares innecesarios y desgastadores de energía.

Grupo de investigación en Titeres- Rosmery: inscribir el grupo de investigación en Colciencias<sup>243</sup> y buscar apoyo en patrimonio y cultura.

Comparsa – Edgar: inscrita en el festival de Bogotá.

Funciones y reuniones en el teatrino del Jorge Eliécer Gaitán<sup>244</sup>.

Mauricio Galeano: gestión del espacio para realizar esas funciones

Laboratorio- Edgar: se ofrece el espacio nuevo de A-garrapattta para realizar allí funciones privadas de los grupos que quieran compartir la obras con los demás grupos a fin de recibir sugerencias , críticas y valoraciones.

Espacio de ensayo- Edgar: en el mismo sentido de la propuesta anterior, Edgar ofrece el espacio para todos los grupos que lo necesiten para ensayar con una pequeña cuota negociable de alquiler.

Comunicaciones-Lili: Lili se propone como encargada de difundir y comunicar la información que deseen divulgar los grupos, la información importante, las convocatorias, las propuestas y todo aquello que se quiera contar, haciendo uso del correo y el facebook, por ahora. Lo único que hay que hacer es enviarle la info o el mensaje a Lili, al correo [lajuti@gmail.com](mailto:lajuti@gmail.com) o [melantio@gmail.com](mailto:melantio@gmail.com)

Se deja en el tintero el tema de la página web, a fin de cotizar y pensar si vale la pena una nueva actualización o si se cierra esta opción y se abre mejor un blog.

### **El nombre JUTI**

No se definió un nuevo nombre pero si se va a cambiar, eso sí, la escogencia del nombre se somete a votación de todos los interesados y estas son la propuestas!

**JUNTOS UNIDOS TITIRITIANDO**

**JUERGA<sup>245</sup> TITIRITERA**

**JUEMADRE<sup>246</sup> TITERES**

**JUTICIA TITIRITERA**

**JUERZA<sup>247</sup> TITIRITERA**

**JUMENTOS<sup>248</sup> TITIRITEROS**

**JUEGO TITIRITERO**

<sup>243</sup> Colciencias é o instituto colombiano de ciência e tecnologia, o equivalente ao CnPQ brasileiro.

<sup>244</sup> Refere-se ao Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán, um dos maiores e mais tradicionais teatros de Bogota, administrado pela prefeitura distrital.

<sup>245</sup> *Juerga*: “farra”.

<sup>246</sup> *Juemadre*: gíria originada na expressão *hijo de madre*, que poderia ter múltiplos significados: “eita”, “poxa”, “do caralho”, ...

<sup>247</sup> *Juerza*; derivado de *fuerza*, “força”, para manter o *JU* em *JUTI*.

<sup>248</sup> *Jumento*: “burro”.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço profundamente à galera da JUTI, por ter me permitido compartilhar seu fantástico mundo, seus arquivos coletivos e pessoais de documentos de todo tipo. A Liliana, Rosmery, Mauricio e Maria Francisca pela sua generosidade para compartilhar material das suas próprias pesquisas.

Agradeço ao professor Rafael José de Menezes Bastos pela orientação durante o Mestrado e o desenvolvimento da pesquisa, mas principalmente por ser uma das pessoas intelectualmente mais estimulantes que já conheci. Sua sabedoria para afrontar os rigores da academia, equilibrada com a alegria de uma jovialidade admiravelmente cultivada, foi para mim um dos maiores aprendizados durante estes três anos vinculado ao PPGAS. Obrigado mesmo pela paciência e pela sua amizade, caro *sensei*.

Aos colegas da turma do mestrado 2008, pelo espírito de turma, solidário e sincero, que conseguiram fazer do processo muito mais do que uma experiência de formação acadêmica. A Izomar e Laura, pela sua generosidade e valiosa amizade, que me ensinou muito do “Brasil profundo”, sobretudo musicalmente. A Tati, pela alegria e fortaleza de uma sobrevivente, e pelo valioso apoio com a leitura e revisão dos meus escritos.

Aos amigos colombianos na ilha, uma família muito diversa e generosa, que me renovou as ilusões de uma Colômbia diferente. A Carlos e América, chaves de ouro na chegada em Floripa. A Alejo e Fer, pela alegria e solidariedade. A Byron e Luz, por serem os sobrinhos prediletos.

Aos colegas discentes do PPGAS pela oportunidade de compartilhar tantos universos interessantes. A Tereza, Kaio e demais integrantes do MUSA e do GESTO que enriqueceram o processo desta pesquisa desde os primeiros momentos.

Aos docentes do PPGAS, principalmente aos professores Oscar, Vânia, Sônia, Teófilos e Scott. A Karla, Adriana e Ana na Coordenação do PPGAS, pela paciência e inteira disposição para colaborar-me.

Aos meus pais e irmãos, que me ensinaram que pensar sem sentir não faz sentido.

propuesta, está invitado a decirlo y a hacerlo, más desde la participación y menos desde la crítica lejana.

Todas las decisiones sobre las propuestas se toman presencialmente, en las reuniones que se convoquen y para los fines que sean necesarios. Quienes asistan a las reuniones deciden. Sin embargo todos aquellos que viven fuera de la ciudad y del país tienen la posibilidad siempre de aportar en cualquier tema y propuesta, sus opiniones siempre serán tenidas en cuenta.

### **Propuestas**

Estas son las propuestas que salieron de esta productiva reunión:

Charlatorios- Germán Betancourt: reuniones periódicas, para hablar, comentar, pensar y repensar distintos temas en torno al teatro de títeres y la dinámica cultural de la ciudad y el país. Básicamente reunirse, verse y echar carreta<sup>241</sup>.

Cónclave-circuito nacional idea de Mauro titirituerko. Que propone llevar grupos a Ibagué a presentarse con la idea de replicar lo mismo en otras ciudades. En Bogotá se encargaría de hacerlo Mauricio Galeano ¿en Medellín los Jabru están interesados en medírsele<sup>242</sup>?

Practicatorio- carlangas: seguirlo haciendo, ya están programados los próximos 4.

Cajas misteriosas JUTI –Edgar: que todos los que quieran hagan sus cajas dentro de un taller, para pasar el grupo de cajas a distintas convocatorias o eventos de calle.

Espacio en comodato JUTI - Mauricio Galeano: búsqueda y gestión de un lugar para la sede JUTI

Comparsa sobre los ríos-David Camargo: propuesta que envió por internet. Es necesario clarificar más la propuesta, la idea llama mucho la atención, pero sería bueno reunirnos para aclararla más, nació una pregunta: ¿esta propuesta es para el festival de Bogotá? Porque el tema de este año es el Bicentenario y pues habría que adaptar la propuesta a esa temática, ¿eso es posible?

Nadie TV, canal y cortos en video- Carlangas: propuesta de realización de cortos en video con títeres, en un principio experimentales y autofinanciados, hacer pilotos y buscar financiación, construcción de un canal en internet.

Proceso formativo en impro con títeres- Edgar: más allá del match, construir un proceso y un grupo de laboratorio en el tema.

---

<sup>241</sup> *Echar carreta*: “bater papo”.

<sup>242</sup> *Medírsele*: “topar”.

Quien tenga la idea o la propuesta la socializa a la JUTI, esto significa que se convoca una reunión para poner la propuesta en la mesa y que todos los asistentes puedan aportar, sugerir y criticarla a fin de enriquecerla. Quien socializa debe estar dispuesto a recibir esta retroalimentación.

La propuestas se aceptan y se realizan si responden a los principios que definen a la JUTI. (si nos proponen hacer 20 funciones para apoyar la campaña de Uribe, seguramente no aceptaríamos, ¡ojo! Cada grupo es libre de hacerlo en el caso que quiera).

Las propuestas deben contemplar que de la financiación (en el caso que haya) se deja un aporte para el fondo común de la JUTI, que es el que posibilita otros procesos y acciones (como la revista, el match, el cónclave u otros que no tienen financiación).

Aclaración: existen propuestas que a pesar de ser originadas por alguien que es JUTI, no necesariamente son acciones JUTI, por ejemplo si alguien quiere hacer un proyecto y necesita gente para trabajar y convoca gente de la JUTI y dicho proyecto no responde a los acuerdos anteriores no es una acción JUTI, es una acción de quien convoca o del grupo que propone, pero no es JUTI. De cualquier forma son proyectos y propuestas igualmente válidos, por lo general estas propuestas van en una línea expresamente laboral.

Después de definir estos principios, quisimos pensar sobre las estrategias de organización, evaluamos un poco las anteriores y se definió una nueva, que busca superar trabas y complicaciones de aquellas.

### **Cómo nos queremos organizar...**

Queriendo seguir la idea de grupo base, que existía antes. Se acordó una estrategia de organización que se define así:

la idea es que para cada proyecto, cada acción o cada propuesta hay un director, que es quien tiene la idea, quien la propone.

Ese director de cada propuesta debe tener claro de qué manera quiere organizar a la gente que necesita para llevar a cabo la acción o acciones que la componen. Ese director puede pedir sugerencias y colaboraciones, pero la responsabilidad de la propuesta es principalmente de él o ella.

El director le propone a todos los que el quiera que participen en la propuesta y cada quien que sea invitado tiene todo el derecho y la libertad de aceptar o no.

Si alguien quiere opinar o cambiar alguna cosa sobre cualquier

“Só depois da montagem ficar pronta, e não antes, é que terei aprendido mais. Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau sentido”.  
(GROTOWSKI, 1976, p. 82)

“Infelizmente, a ciência da qual nos servimos para esta argumentação [etnográfica] deve tudo à teoria dos epistemólogos e nada à prática dos palhaços”.  
(LATOURE, 2002, p. 93)

“¿Por qué son necesarios los titiriteros en la sociedad? ¿Por qué aun existen y se reproducen por todo el planeta?”  
(Sebastián, bonequeiro do grupo *Viralata*)

“A las preguntas, más preguntas”  
(Agapito, boneco da JUTI)

#### Anexo 4. Documento pós-Manifesto

##### **¿Qué es JUTI? ¿qué es lo que identifica a la JUTI? ¿qué diferencia lo que se hace dentro de la JUTI de lo que se hace afuera?**

Luego de una discusión larga pero sustanciosa llegamos a los siguientes acuerdos:

Es un grupo de interesados en la profesionalización y cualificación del arte de los títeres

La JUTI es diversidad de todo, política, artística, humana, de pensamiento, de visiones de mundo y de manera de hacer las cosas. No busca una unificación en ninguno de estos sentidos, sus posturas dentro de todos los escenarios es esa misma diversidad.

Lo que hace la JUTI busca una intención pedagógica o formativa antes que una laboral (aunque esta se pueda dar simultáneamente a la principal)

La JUTI es confianza y transparencia, si se está en la JUTI se confía en los demás participantes y se es transparente en todo lo que se haga dentro.

Las acciones JUTI buscan colectivizar, cada intención y cada propuesta

Es importante sentirse bien estando en la JUTI, nadie está ni hace aquello que no quiera, la obligación no existe

La JUTI es dinámica y sus movimientos son naturales, somos unas personas con ciertas cosas en común, que nos conocemos y compartimos intereses y sensibilidades y desde allí hay acuerdos naturales que garantizan un entendimiento (entre nosotros no hay un facho<sup>240</sup> y si lo hubiere ya se habría desesperado, y ya se habría ido).

La JUTI defiende la idea de autonomía de cada uno de sus participantes, todos y cualquiera puede proponer un proyecto y todos pueden decidir participar o no en cada propuesta (valga la aclaración: que no estemos todos en todos los proyectos no significa que el colectivo se esté desmembrando, responde simplemente a la autonomía de cada cual).

##### **La JUTI nunca será una entidad formal, jurídica ni legal**

en algún momento surgió la pregunta: dentro de esa diversidad, ¿cuáles son acciones JUTI y cuáles no? ¿cómo se definen? ¿todo es acción JUTI? Y para resolver estas preguntas se acordaron los siguientes principios.

##### **Para que una acción sea JUTI creemos que:**

---

<sup>240</sup> *Facho*: forma coloquial de “fascista”.

## RESUMO

Esta é uma etnografia do coletivo *Juventudes Titiriteras JUTI*, que agrupa vários grupos de teatro de bonecos e palhaços, quase todos da cidade de Bogotá, tendo como foco as dimensões organizativa e estética do coletivo. Isto, com a intenção de elucidar a noção nativa de “o político”, que passa tanto pela tentativa de instaurar uma nova forma dos artistas organizarem-se, quanto pelos esforços por criar propostas cênicas com um componente político mais sutil e complexo. Desta forma, o exercício etnográfico serve para invocar reflexões em torno da relação entre política e estética, e suas implicações concretas no teatro de animação de objetos.

**Palavras chave:** títeres – palhaços – teatro de animação – arte – poder – política.

## ABSTRACT

This is an ethnographic approach to the *JUTI Juventudes Titiriteras* collective, which gathers several groups of puppet and clown theatre, almost all of them from Bogotá, with a scope on the collective's political and aesthetical dimensions. The objective is to elucidate the native notion of “political”, which involves the attempts to establish a new artists' organizative form, and also the efforts to create dramas with a more subtle and complex political component. Therefore, this ethnography brings the possibility to invoke reflections about the relations between politics and aesthetics, and its concrete implications for object animation theatre.

**Key words:** puppets – clowns – object animation theatre – art – power – politics.

### Anexo 3. DVD com Vídeos anexos

- 3.1 “*Match* de improvisação com títeres e *clown*”. Trecho sobre os *match* de improvisação, no documentário “*Juti-cia para todos*”. Acervo fílmico da JUTI
- 3.2 “Perna com vergonha”. Exercício do *match munrraco*. Acervo fílmico da JUTI
- 3.3 “Mundo Profundo”. Vídeo-relatório do interventor da ATICO, no meio do processo criativo da nova peça *Mundo Profundo*, do grupo *Viralata*. Acervo fílmico do grupo *Viralata*
- 3.4 “Monerías”. Trechos da peça *Monerías* do grupo *Proyecto Primate*. Acervo fílmico do grupo *Proyecto Primate*
- 3.5 “Porcelana”. Trechos da estréia da peça *Porcelana*, do grupo *Materile*. Acervo fílmico do grupo *Materile*
- 3.6 “Farsa Alarma”. Trechos da peça *Farsa Alarma*, do grupo *A-garrapattta*. Acervo fílmico do grupo *A-garrapattta*
- 3.7 “Dança *munrraco*”. Sessão de treinamento. Acervo fílmico da JUTI

Ringletes Títeres y Teatro	2 (Jorge, Germán)	Luva, vareta, animação à vista, atores	15
Titirituerka (Ibague)	2 (Mauricio, Lorena)	Vareta, animação à vista, clown	4
Y8	2 (Giovanni, Juliana)	Animação à vista, animação de objetos	2
Yakumama	2 (Emilio,)	Vareta, sombras, animação à vista, atores	3

Website da JUTI: [www.lajuti.com](http://www.lajuti.com). Blog da JUTI:  
<http://lajuti.blogspot.com/>

## LISTA DE FIGURAS<sup>1</sup>

- Figura 1** – Exemplo de um programa dos *match* (p.11)  
**Figura 2** – Ernesto e a sua *performance* (p.13)  
**Figura 3** – Mauricio e Igor (p.13)  
**Figura 4** – *Match* no *Teatro Cádiz* (p.14)  
**Figura 5** – Ernesto e eu improvisando (p.15)  
**Figura 6** – Eu, de 8 anos, fazendo títeres (p.21)  
**Figura 7** – Logo da JUTI (p.33)  
**Figura 8** – Dicotomio Vitalicio posando (p.36)  
**Figura 9** – Dicotomio em ação, durante a primeira *comparsa* da JUTI (p.37)  
**Figura 10** – Vista geral da *comparsa* (p.39)  
**Figura 11** – Luta entre palhaço e títere, uma cena da *comparsa* (p.45)  
**Figura 12** – Turma da JUTI no Entepola 2008, no Chile (p.50)  
**Figura 13** – Careloco com Lucía, do grupo *Proyecto Primate* (p.65)  
**Figura 14** – *Match XV*, dedicado à técnica de animação com sombras (p.77)  
**Figura 15** – Giovanni, do grupo *Mancha\*mano*, campeão do *Match XV* (p.78)  
**Figura 16** – *Match* dedicado à animação à vista com objetos da cozinha (p.83)  
**Figura 17** – Animadores japoneses do *bunraku* (p.87)  
**Figura 18** – Performance na rua com um *munrraco* (p.88)  
**Figura 19** – Exercício no primeiro *match monrraco* (p.89)  
**Figura 20** – Cena muito comum nas ruas do centro de Bogotá (p.90)  
**Figura 21** – Marionetas do catalã Jordi Bertrán. O palhaço Toti, alter-ego do artista, junto a Edith Piaf (p.93)  
**Figura 22** – Karaguez, boneco do teatro de sombras (p.97)  
**Figura 23** – Manuelucho Sepúlveda, personagem colombiano criado nos inícios do s. XX (p.97)  
**Figura 24** – Apresentação das esquetes de palhaço, numa praça pública. O moço de colete verde é o funcionario do DNP (p.110)  
**Figura 25** – Cartaz da peça *Monerías* (p.116)  
**Figuras 26a-26c** – Elaborando o collage-roteiro de *Mundo profundo* (p.120)

<sup>1</sup> Todas as fotografias fazem parte do acervo da JUTI, exceto: **6** (Arquivo pessoal do autor), **20** (disponível em <http://www.flickr.com/photos/edwinet/289552086/>, acesso o 24 out. 2010), **21** (Arquivo pessoal do autor), **22** (tirado de Blumenthal (2005)), **23** (Arquivo pessoal de Mauricio, do grupo *Materile*) e **25** (Arquivo pessoal do grupo *Proyecto Primate*).

**Figura 27** – Cena de *Mundo profundo* (p.121)

**Figura 28** – Cena da peça *Porcelana* (p.189)

**Figura 29** – Primeira página, manchetes do jornal *Esperanças* (p.191)

**Figura 30** – Cena da peça *Porcelana* (p.192)

**Figuras 31a - 31c** – Cenas da peça *Porcelana* (p.194)

**Figuras 32a - 32b** – Lucho fazendo provas de animação para a primeira *comparsa* (p.200)

**Figuras 33a - 33b** – Cenas da peça *Farsa alarma* (p.204)

**Figura 34** – Modelo da relação ator-animador-objeto (p.210)

**Figura 35** – O público na fila para uma peça do *Cónclave* (p.219)

**Figura 36** – *Munrraco* em ação, durante um *match* (p.229)

**Figuras 37a e 37b** – Exercício do grupo *Y8* no primeiro *practicatorio* (p.233)

**Figura 38** – Cena de *Las flores del mal* (p.235)

**Figura 39** – Cena de *Las flores del mal* (p.236)

**Figuras 40a-c** – Cenas de *Las flores del mal* (p.237)

**Figura 41** – Cena de *Las flores del mal* (p.238)

**Figura 42** – Os *Supeores Amigos*, uma das tentativas *clown* de intervenção de rua da JUTI (p.241)

**Figuras 43 a e b** – Exercício de improvisação num *match munrraco* da JUTI (p.245)

## Anexo 2. Grupos da JUTI<sup>239</sup>

GRUPO	No. INTEGRANTES	TÉCNICAS	Anos de trajetória
A-garrapattta Títeres y Payaso	1 (Edgar)	Luva, vareta, sombras, animação à vista, clown	9
A-vuelo Títeres (Ibague)	1 (Leonardo)	Vareta, animação à vista, clown	2
El Beso Títeres y Objetos Animados	1 (Rossmery)	Luva, vareta, animação de objetos	4
Canangucho	2 (Luis,?)	Luva, vareta, sombras, animação à vista	4
El Castillo del Gato	1 (Lucho)	Luva, vareta, animação à vista	5
La Cuarta Hoja del Trébol	2 (David, Viviana)	Luva, vareta, clown	5
Colectivo Viralata	3 (Sebastián, Ernesto, Luisa)	Luva, animação de objetos	3
Henyoka	4 (Jaime, Juan Carlos, Camilo, Carlos)	Clown, luva, animação de objetos	3
Jabré (Medellín)	2 (Andrés,?)	Luva, vareta, animação à vista	
Corporación Cultural Materile	2 (Liliana, Mauricio)	Luva, vareta, animação à vista, atores	11
La Pepa del Mamoncillo Teatro y Títeres	3 (Héctor, Chiqui, “Canario”)	Luva, vareta, sombras, animação à vista, atores, artes circenses	13
Proyecto Primate	2 (Carlos, Lucía)	Vareta, animação à vista	12

<sup>239</sup> Esta informação apoia-se nos dados que aparecem no *Directorio Distrital de títeres y Teatro Infantil 2008*, publicado pela ATICO, e em Arias (2009).

## SUMÁRIO

<b>0. INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
0.1 Entrando no campo e no texto	1
0.2 Um etnógrafo híbrido e, aliás, engajado	3
0.3 Sobre a tentativa (e a tentação) de ser uma formiga	5
0.4 Saindo da introdução (não necessariamente do campo), entrando no texto	6
<b>1. UM COLETIVO DE HUMANOS E NÃO-HUMANOS</b>	<b>9</b>
<b>1.1. Os <i>Match</i> de improvisação com bonecos, objetos e <i>clown</i>: âmago do movimento</b>	<b>9</b>
<b>1.2. O que antecede. Os bonequeiros na Colômbia</b>	<b>21</b>
1.2.1 Quando o bicho pica	21
1.2.2 Bonequeiros, uní-vos! ATICO, Asociación de Titiriteros de Colombia	24
1.2.3 Dinâmicas formativas e reprodução do ofício	26
<b>1.3. Qual a necessidade? Nasce a JUTI - Juventud Titiritera: um nome e um propósito comum.</b>	<b>30</b>
<b>1.4. Efeitos da efervescência</b>	<b>36</b>
1.4.1 A primeira <i>comparsa</i> , utopia e crise	36
1.4.2 O Manifesto JUTI	46
1.4.3 Internacional Bonequeira?	50
<b>1.5. A crise hoje. A JUTI tenta tomar ATICO</b>	<b>52</b>
<b>2. UM COLETIVO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS</b>	<b>63</b>
<b>2.1 O teatro de bonecos... é teatro mesmo?</b>	<b>63</b>
<b>2.2 A JUTI, uma escola improvisada</b>	<b>75</b>
2.2.1 Improvisando aprendemos: fracassando com rotundo sucesso	75
2.2.2 De improviso, mais evidente a agência como relação	84
<b>2.3 O boneco e o <i>clown</i></b>	<b>89</b>
2.3.1 Porém, primeiro: <i>clown</i> ou palhaço?	89
2.3.2 Vínculos e controvérsias. O <i>trickster</i> , ligação primordial	92
<b>2.4 Teatro infantil? As noções de criança que ali circulam</b>	<b>99</b>
<b>2.5 A fronteira entre palco e platéia, e entre platéias. Desmanchamentos e truques</b>	<b>110</b>
<b>2.6 Processos criativos</b>	<b>115</b>
<b>2.7 Vivendo do ofício.</b>	<b>124</b>
2.7.1 O risco da profissionalização	124

2.7.2 Disciplinando corpos e objetos	133
<b>3. REFLEXÕES DE UM TRICKSTER.</b>	<b>139</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	
<b>3.1. A JUTI é movimento, ainda quando quieto</b>	<b>139</b>
3.1.1 Entre a organicidade e as hierarquias: o que vai do coletivo libertário à empresa comercial, passando pelo empreendimento familiar.	141
3.1.2 O boneco é rede	152
3.1.3 Porém, o que tem as margens da JUTI?	157
<b>3.2. Alvo inimigo e pai fornecedor. O Estado <i>mise en scène</i></b>	<b>158</b>
3.2.1 Estado, política e poder	158
3.2.2 Posições em controvérsia frente ao Estado	161
3.2.3 Perante o Estado de direito, o Estado de opinião; perante os dois, um Estado da imaginação?	169
<b>3.3 O estético é político?</b>	<b>175</b>
3.3.1 Arte e política	175
3.3.2 Teatro e política. O caso <i>Porcelana</i>	186
3.3.3 Relações entre criaturas e fe(i)tiches humanos e não humanos.	196
3.3.4 O <i>Cónclave</i> , o Hemisférico e a crise do Manifesto.	214
3.3.5 A competência para competir	225
<b>3.4 Daqui pra frente, uma nova Constituição</b>	<b>234</b>
3.4.1 Bonecos ou performance, ou ambos? <i>La flor del mal</i>	234
3.4.2 Desafios da re-localização do des-territorializado	241
<b>4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>247</b>
<b>5. ANEXOS</b>	<b>259</b>
Anexo 1 Manifesto original, em espanhol	259
Anexo 2 Grupos da JUTI	263
Anexo 3 Material audiovisual	265
Anexo 4 Novo Manifesto original, em espanhol	267

El títere es payaso de sus emociones, de sus intenciones cinéticas (la vitalidad de su movimiento), brillo silvestre, sensible y juguetón. El payaso es títere de quien se asume como payaso, objeto animado por sí mismo con sinceridad, valentía y humildad.

Todos somos títeres de alguien, ojalá de nosotros mismos. Todos somos payaso para alguien, ojala para nosotros mismos. El mundo empieza en el ser, le da la vuelta al universo, y vuelve al ser para nacer en la muerte creativa. Y en el camino, vale la pena dejar que el cuerpo inmaterial sienta los hilos, los dedos, las manos, y una enorme nariz roja entre los ojos.

Nos unimos a todos los sentimientos sinceros y transparentes, en lucha interna, sin nacionalidad y sin trámite legal, a unirse desde todos los confines del universo a ésta comunidad artística libertaria desde su trabajo, su naturaleza y su riesgo en pro de una resistencia desde el humor, el amor y el fracaso.

**“Jutiriteros del mundo, reíos”**

## 6. DIVERSIDAD ES FUERZA

7. Uno para todos y todos contra la corriente.
8. Creo comunidad y creo en la comunidad.
9. Somos un virus, una plaga de participación abierta, sin discriminación de la experiencia o del talento.
10. La diferencia es nuestro más firme punto de encuentro. Los disensos son el alimento del crecimiento y entre todos aprendemos de los otros en nosotros mismos.

### RADIOS DE ACCION

Reivindicamos el significado de las palabras títere y payaso, que tan fácil caen en lenguas insultantes y ofensivas.

El títere no es sencillamente lo manipulable sin convicción, objeto pasivo sin aliento. El títere es alma en potencia, es impulso impaciente, es una acción sin dueño ni espacio fijo, es la vida misma hecha relación, con otro ser.

El payaso no es simplemente lo ridículo, la burla, la irreverencia graciosa, la intención primitiva de la risa, una nariz roja y apariencias exageradas. El payaso es la esencia del individuo y la semilla ignorada de la sociedad; es la canción del futuro para la especie humana; es la esperanza frente a las maquinarias oxidadas del poder; es el disfraz de quien no se disfraza ante sí mismo; es la mirada de quien sólo pretende ver lo invisible y esencial.

El títere y el payaso no son objetos, profesiones, pasatiempo, espectáculos o estereotipos. Pueden ser eso, porque al final son mucho más. Son lo que somos. Una especie animal con capacidad de preguntarse qué es ser una especie animal, de recrearse una y otra vez en la infinidad de respuestas que sugieren un objeto animado o una mirada de un niño de cualquier edad, cuando mira absorto a un títere o a un payaso.

## INTRODUÇÃO

### Entrando no campo e no texto

Estou chegando numa casa rosada perto do centro de Bogotá, num dos apartamentos que fica no primeiro andar. Daqui a pouco, vai acontecer ali uma reunião de bonequeiros que ganharam uma vaga – e recursos da prefeitura – para participar com uma *comparsa* no carnaval de Bogotá do ano de 2006<sup>1</sup>. Através do meu irmão, que é bonequeiro e faz parte da iniciativa (de fato, a versão final do projeto com a proposta de *comparsa* foi redigida por ele), fui convidado para participar como cinegrafista, pois o edital incluía a obrigação de se fazer um registro audiovisual do processo, como componente do relatório para a prefeitura. Há aproximadamente dois anos, essa turma vem trabalhando em projetos e propostas com a intenção de criar um coletivo maior de grupos de bonequeiros, com o objetivo principal de conseguir espaços e eventos para se apresentar, sem depender dos espaços oferecidos pela prefeitura, pelos festivais, e pelos teatros tradicionais da cidade. Eu me lembro da forma como eles brincavam com a idéia de criar a CIA (*Central de Inteligência Artística*), que poderia ser talvez uma primeira tentativa do que no dia da reunião já operava de forma concreta como JUTI, *Juventudes Titiriteras*.

Não me lembro da data exata, mas era o mês de maio de 2006. O projeto JUTI já tinha aproximadamente um ano de existência, pelo menos como intenção evocada, discutida e compartilhada, a partir de encontros em bares, boates e oficinas, por vários bonequeiros que se iam conhecendo nesses diferentes espaços de formação (não só de teatro ou de bonequeiros, pois muitos são profissionais universitários de áreas diferentes às artísticas) e de trabalho (como bonequeiros aprendizes ou já independentes). Nessa reunião, a primeira depois de saber que o projeto de *comparsa* tinha sido aprovado, o objetivo era apresentar a dita proposta, bem como discutir e organizar a dinâmica de realização da *comparsa*, para ser apresentada no desfile do dia 6 de agosto, dia do aniversário da cidade. A conversa foi muito animada, todo mundo apresentou-se – nem todo mundo se conhecia – e participou ativamente, opinando e colocando idéias; era notório o entusiasmo geral de todos

<sup>1</sup> Uma *comparsa* é algo equivalente a um bloco dos carnavais brasileiros. A partir de um enredo, é criado um conjunto de imagens e coreografias com pessoas e alegorias. Nos diferentes carnavais realizados na Colômbia, mesmo com algumas diferenças, a dinâmica de *comparsas* é quase permanente.

por estarem participando do processo. Eu me apresentei como o “coordenador da equipe de memória” (nome pelo qual fui designado no projeto) da comparsa. Minha idéia era trabalhar apoiado pelo coletivo de antropologia visual Kino Pravda, com quem eu trabalhava desde que era estudante de antropologia na *Universidad Nacional de Colombia*. Não queria apenas cumprir com o requisito do relatório, mas antes queria aproveitar a experiência para fazer um documentário.

O enredo da comparsa era basicamente um encontro esportivo (não específico, mas com todo tipo de bolas, de diferentes tamanhos, algumas delas animadas com vareta, outras circulando livremente inclusive com o público) entre 2 times: a equipe do caos, formada por palhaços (fantasiados como esportistas de diferentes disciplinas), e a equipe da ordem, formada por bonecos gigantes, cada um animado por duas pessoas. Além disso, havia mais três bonecos maiores, que eram os juizes do jogo. O juiz principal era um boneco de aproximadamente 6 metros de altura, manipulado e movimentado por mais de 6 animadores. A comparsa se chamou *Match titiri-clown*.

Aproveitando as características do enredo, eu fiz uma proposta que foi aceita pelo coletivo de bonequeiros: achei legal que as pessoas com câmeras não agissem apenas como cinegrafistas ou fotógrafos registrando o processo (oficinas de construção, animação e *clown*), mas a idéia era fazer da equipe a imprensa esportiva do *match*. Isto é, todos fantasiados e dispostos a brincar, na medida em que o trabalho de registro o permitisse. Dessa forma, considerei importante que as pessoas da equipe de memória também participassem nas oficinas, principalmente na de palhaço ou *clown* (para alguns não há diferença entre os termos, para outros sim; mais adiante retomarei a questão).

Depois de “entrar” nessa experiência de três meses, de voltar a brincar com outros adultos (muitos deles que eu ainda não conhecia) como crianças, de colocar o nariz vermelho no rosto ou os bonecos nas mãos, mergulhei nesse mundo, empolgado por conhecer e aprender (ou talvez des-aprender) novas coisas e sensações. Depois daquela primeira experiência com o coletivo de grupos bonequeiros, que iniciou com essa reunião no primeiro andar de uma casa rosada (cujo térreo – um amplo espaço tipo armazém – seria a sede de trabalho para a comparsa) e que fechou com um maravilhoso desfile pelas ruas do centro de Bogotá, continuei – e ainda continuo – ligado às ações da JUTI<sup>2</sup>, participando

<sup>2</sup> Ao longo do texto vou me referir ao coletivo JUTI no feminino (“a JUTI”), pois é assim que é referida comumente. Isto acontece, pois trata-se da “Juventude Titeriteira”, de forma geral, antes do que uma referência a uma forma organizativa particular (coletivo, grupo, associação,

## 5. ANEXOS

### Anexo 1. Manifiesto da JUTI

#### MANIFIESTO JUTI-CIERO

#### **¡TITERES Y PAYASOS AL PODER! ¡JUTI-CIA PARA TODOS! JUVENTUD TITIRITERA - JUTI**

Como estructura social, la JUTI es un conjunto de sentimientos, y existe sólo en el momento en el que este sentir se hace común a varios individuos. Aparece y desaparece como títere de guante sin escalera y sin director. La Juventud Titiritera no es tan sólo un grupo de amigos, ni una secta, ni una rosca, ni una asociación, ni una empresa, ni agencia de empleos, ni un simple colectivo de grupos o una compañía de comparsas.

La JUTI es una red telaraña, radial, horizontal, abierta y sin pirámides ni rangos. La araña, EL TÍTERE MAYOR, es hogar de paso de los sentimientos colectivos.

El corazón de la JUTI es fuego libertario. Su rostro es el vacío de una decadente institución humana. Su fuerza camina por el filo del salto espontáneo, donde se transforma el humano en punto de encuentro, para improvisar a dios y donde la salvación es una fiesta gratuita.

1. ¡No a la MANIPULACION! ¡SI A LA ANIMACION!
2. Tanto EL TRABAJO como el FRACASO son la base de nuestra igualdad solidaria, donde títeres y payasos encarnan el poder humano de liberación.
3. La cantidad, como capricho de la sociedad de consumo, es un efecto mediático asqueroso, y por ello la telaraña se auto-regula según el movimiento emocional de sus radios de acción: LA CALIDAD DEL SENTIMIENTO.
4. Si se quiere saber algo se pregunta. Sin preguntas, no hay preguntas.

5. ¡NO A LAS RAZONES ABSOLUTAS!

quando possível dos encontros de improvisação com bonecos e objetos, de outras comparsas, de apresentações especiais, de uma viagem como circo social por várias aldeias na fronteira entre Colômbia e Equador (onde moram comunidades de colombianos deslocados pelo conflito armado<sup>3</sup>), de encontros de amizade, de festas, e agora, de esforços de reflexão e pesquisa sobre o afazer e sobre a natureza mesma do coletivo.

### **Um etnógrafo híbrido e, aliás, engajado**

Acho importante salientar esta ligação, pois além de considerar a antropologia ser uma prolífica fonte de imagens, narrativas e até ficções sobre nosso conhecimento e nossas formas de pensamento, sigo um dos meus maiores mestres na formação como antropólogo, Luis Guillermo Vasco, que acredita que a antropologia deve responder de alguma forma a interesses, necessidades ou motivações das outras subjetividades com as quais interage, numa negociação (talvez a primeira de muitas) com os próprios interesses, necessidades ou motivações do cientista social. Antes de virar antropólogo, Vasco se assumiu como indigenista solidário; no meu caso, antes de antropólogo, aqui sou bonequeiro e palhaço. Bom, para ser mais preciso, fui antropólogo visual, depois bonequeiro e palhaço, e agora me encontro num estado algo estranho de etnógrafo híbrido. Atrás de mim, há todo um “pré-campo” (se é que o campo não é compreendido na sua unidade de várias fases e ênfases) bastante extenso, só que não muito sistematizado por mim. Tudo isto, a meu ver, não diminui meu papel como antropólogo; muito pelo contrário, o fortalece e conduz meu afazer antropológico particular para um exercício que pretende ser útil não apenas para a academia, mas também para os atores do mundo social abordado. Ora, não é coisa simples re-localizar o lugar do cientista social engajado no mundo atual; porém, será de grande ajuda a forma geral de assumir o percurso global do exercício etnográfico, pois o caminho para oferecer um trabalho que cause impacto na vida de algumas pessoas, pode estar na meada de vínculos fracos, de relações construídas, de artifícios viáveis,

---

etc.).

<sup>3</sup> A história da Colômbia, desde a guerra de independência, está marcada por sucessivos conflitos bélicos, sendo o mais recente a guerra interna que envolve organizações guerrilheiras, forças militares estatais e grupos paramilitares. Como consequência do fortalecimento das forças militares durante a última década, e do incremento dos operativos militares (e, portanto, dos resultados positivos na chamada “guerra contra o terrorismo”), boa parte das dinâmicas que envolvem o conflito (combates, deslocamentos da população civil, chacinas, etc.) tem-se estendido para as zonas fronteiriças.

surpreendentes... Não é esta uma forma levemente diferente de compreender a figura do intelectual orgânico (GRAMSCI, 1967), arriscando aproximar o político ao poético?

Por outro lado, por que com frequência nos parece desconfortável que aquele que pesquisa esteja inserido ou articulado na coletividade pesquisada? Talvez porque ele pode chegar a considerar que ela é o centro das coisas que acontecem, ou porque o ponto de chegada do exercício analítico já foi perigosamente vislumbrado desde o início. Exercitar a percepção, a metodologia e o pensamento etnográfico não é uma ação encaminhada apenas para a observação e análise de comportamentos, situações, relações e estruturas; trata-se também – e cada vez mais – de ter diálogos com aqueles outros “informantes”, “nativos”, ou “amigos” – melhor dizendo, interlocutores –, e não somente sobre suas vidas (ou os aspectos específicos dela que interessam ao pesquisador), mas também sobre a pesquisa ela mesma (ou os aspectos dela que são um interesse compartilhado por todos, atores e pesquisador). A observação participante transborda a intervenção e assim os afetos podem ser intensos, e alto o número de afetados. Se a pesquisa não é do interesse dos outros, não é possível chegar a esse nível de diálogo etnográfico. Assim, nesta dissertação meu interesse não é dar voz aos outros, sua capacidade é apenas a de dar voz ao encontro que estabeleço com o ator-rede que opera sob o nome de coletivo JUTI, isto é, a minha experiência com esses vários outros que o configuram, dentro e fora dele.

Nesse sentido, o pensamento aqui desenvolvido, responde também ao interesse dos bonequeiros e palhaços que fazem parte da JUTI, para compreender melhor seu afazer, sua trajetória, seus potenciais, suas rachaduras, e, sobretudo, seus horizontes. Não se trata de atingir, através de reflexões concludentes, uma série de recomendações para a JUTI melhorar seu funcionamento, ou alguma coisa parecida. Pelo menos não diretamente; por enquanto, este trabalho só responde à necessidade de bonequeiros e palhaços (afinal das contas, me incluindo) de continuar o caminho de reflexão sobre a rede de ações ligadas àquela coisa chamada JUTI, ligada àquela coisa chamada Colômbia, ligada a....

O que aqui apresento é uma aproximação etnográfica a uma comunidade em pleno processo de florescimento e não em processo de extinção. Fabian (1999) já mencionava o viés do discurso antropológico para uma forma trágica de dramaturgia do social; o lugar da dramaturgia cômica é algo que acho justo explorar nas narrativas dos cientistas

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 345-399.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, No. 48, p. 117-123, 2005.

WILLIAMS, Margaret. Including the Audience: The Idea of 'the Puppet' and the Real Spectator. **Australasian Drama Studies**, p. 119-132, Outubro 2007.

WINNER, Langdon. Do Artifacts have Politics? In: WINNER, Langdon. **The Whale and the Reactor. A Search for Limits in an Age of High Technology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 19-39. Tradução de Fernando Manso.

WOLF, Eric R. Encarando o poder: velhos insights, novas questões. In: BIANCO, Bela F.; RIBEIRO, Gustavo L. (orgs.). **Antropologia e poder: contribuições de Eric R. Wolf**. Brasília: Editora da UNB, 2003, p. 325-343.

SABINO DA COSTA, Felisberto. Algumas palavras sobre a arte da manipulação (ou da animação) ou conforme os desideratos de cada qual. In: BELTRAME, Valmor Níni (org.) **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008, p. 9-24.

SOUZA, Alex de. Reflexões sobre a animação à vista do público. In: BELTRAME, Valmor Níni (org.) **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008, p. 80-90.

STEWART, Kathleen. Prologue. In: STEWART, Kathleen. **A space on the side of the road**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996, p. 3-40.

STRATHERN, Marilyn. Estratégias antropológicas. In: STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. São Paulo: Editora Unicamp, 2006 (1998), p. 27-51.

SWARTZ, Marc J.; TURNER, Victor; TUDEN, Arthur. Antropología política: una introducción. **Revista Alteridades** No. 8, p. 101-126, 1994 (1966).

TASSINARI, Antonella. **Múltiplas infâncias: o que a criança indígena pode ensinar para quem já foi à escola – ou A sociedade contra a Escola**. Trabalho apresentado no GT Do ponto de vista das crianças: pesquisas recentes em ciências sociais. 33º Encontro Anual de Anpocs, Caxambu. 2009.

TEIXEIRA, Carla C. A natureza demoníaca da política. In: TEIXEIRA, Carla C. **A honra da política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

VASCO, Luis Guillermo. Así es mi método en etnografía. **Tabula Rasa. Revista de Humanidades**, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, No. 6, p. 19-52, enero-junio de 2007.

VELHO, Gilberto. Unidade e fragmentação nas sociedades complexas. In: VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose. Antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (1994), p. 11-30.

sociais. Desta forma, pretendo ser, nestas páginas, um etnógrafo palhaço, ou melhor, um etnógrafo *trickster*, na procura de traços, ainda transgredindo, se for necessário, linhagens e lindeiros conceituais. Porém, procurarei evitar que isto seja confundido com falta de compromisso ou de profundidade analítica no exercício etnográfico.

### **Sobre a tentativa (e a tentação) de ser uma formiga**

É deste modo que neste documento procuro dar conta de um rastreamento das associações que acontecem de forma fluida e instável nos contextos que tecem, e des-tecem aquela entidade que é a JUTI. Entidade, acredito, exemplar para este tipo de exercício etnográfico, pois me parece atraente abordá-la analiticamente a partir do questionamento da natureza do social e dos vínculos dos grupos que geralmente achamos delimitados e relativamente estáveis. A JUTI é um bom exemplo da vitalidade das associações, não apenas humanas, e que estão em permanente recomposição. Ao falar da JUTI e, inclusive, ao limitar as controvérsias a uma exploração da noção (tanto nativa quanto analítica) de “o político”, há todo um repertório de entidades em relação que me permitem vincular títeres, bonequeiros (jovens e velhos)<sup>4</sup>, o Estado, espumas, telas, varetas, tesouras, caveiras aposentadas, crianças assombradas, Associações, risos, fracassos, prefeituras, universitários, teatros, antropólogos e objetos cuja vitalidade encontra-se em suspensão. Porém, ao explicitar os focos particulares da pesquisa em torno da dimensão política, não será tarefa fácil manter um passo de formiga<sup>5</sup>, sem deixar-se contaminar por aquilo que já impregna o ar e a trilha a percorrer. A formiga não pode sair nua e com a mente em branco a caminhar pela floresta das coisas. Além disso, a formiga precisa levar, em suas costas, também durante este caminho que ela inicia, aquilo que seriam suas próprias conexões, tanto como parte da colônia de formigas, quanto como totalidade de uma forma de ser formiga que não é única, que é diversa e que segundo nosso olhar treinado e teimoso (“ocidental”) aparece como diversidade hierárquica... Quem já viu as jóias e a coroa da formiga rainha? Ou, então, desde o outro extremo do

<sup>4</sup> Exceto quando seja indicado o contrário, ao longo do texto vou me referir de forma indiscriminada tanto a títeres, bonecos, marionetes e objetos animados, quanto a bonequeiros, titeriteiros, atores-animadores e atores-manipuladores. Considero que as possíveis diferenças entre os termos não afetam seu uso indiscriminado neste documento.

<sup>5</sup> Aproveito aqui o jogo de palavras utilizado por Latour (2005), entre ANT (Actor Network Theory) e *ant* (formiga em inglês), para meus próprios fins analíticos.

formigueiro, como poderia ser rainha dona Elizabeth sem sua coroa e suas jóias? A vida da formiga crítica (*crise* etimologicamente remete a separação e decisão) não é fácil não!

Talvez ajude um pouco o fato de assumir que o rastrear não é apenas daquilo que acontece nos vínculos e ações que configuram a JUTI, mas antes das conexões parciais que eu estabeleço com eles. Meu interesse pelos pontos de vista “nativos” (isto é, dos integrantes do coletivo) sobre o político me leva a perseguir não só os fatos concretos vivenciados, mas também as formulações abstratas (e teóricas) desses nativos, bem como minhas próprias. A trilha percorrida não é apenas uma paisagem social esperando para ser etnografada, o percurso da formiga é essencialmente evidenciado e condensado por minha própria oscilação de idéias e de evocações imagéticas, a partir da coleta de conversas, silêncios, eventos, leituras, lembranças e esquecimentos. Se o mundo dos títeres é produto da potência imaginativa, este documento o é também, no mesmo grau.

#### **Saindo da introdução (não necessariamente do campo), entrando no texto**

Antes de começar esta experiência de leitura, acho pertinente acompanhar o leitor num pulo do momento inicial no qual conheci a JUTI, para levá-lo ao momento mais recente (atual para o momento de elaboração deste documento). O trabalho de campo formal para a elaboração desta dissertação foi realizado entre agosto e dezembro de 2009. A idéia era acompanhar diferentes atividades da JUTI, tanto as reuniões e os encontros mais freqüentes ou recorrentes (os *match* de improvisação, ensaios e sessões de treinamento, reuniões periódicas, etc.), quanto algumas atividades especiais (a *comparsa* –a quarta consecutiva- no carnaval de Bogotá, e a criação de novas peças). Porém, já antes de viajar para Bogotá, quando ainda estava elaborando e polindo os últimos detalhes do projeto para ser qualificado, algumas coisas começaram a acontecer, fatos que levaram a JUTI a uma crise – mais uma, porém uma particularmente intensa –, crise na qual ainda está mergulhada. A consequência de tal crise foi que, ao chegar à Colômbia, encontrei durante esses cinco meses, um vazio de atividades da JUTI (não houve nenhum *match* de improvisação, nem *comparsa*, nem *practicatórios*...).<sup>6</sup> Este foi um momento em que cada grupo se recolheu

<sup>6</sup> Os *match* de improvisação e os *practicatórios*, como se verá mais adiante, são atividades periódicas criadas pelo coletivo JUTI, com o objetivo de compartilhar um espaço para animar

MOLINER, María. **Diccionario de uso del español**. Madrid: Gredos, 1983.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo. O poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1993 (1990).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Alem do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PÉREZ, Andrea Lissett. **O sentido de ser guerrilheiro: Uma análise antropológica do Exército de Libertação Nacional da Colômbia**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2008.

PINTO, Camila Antonino. **Entre Arte(s) e Poder(es): Narrativas sobre a Nação no contexto dos 500 anos**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RAPOSO, Paulo. “Performances teatrais: a alquimia dos corpos in actu. In: ALMEIDA, Miguel Vale de (org) **Corpo Presente: treze reflexes antropológicos sobre o corpo**. Oeiras: Celta, 1996. Disponível em: <http://sites.google.com/site/pjraposo/CorpoPresente-texto.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2010.

ROBLEDO, Beatriz Helena. Hilos para una historia. Los títeres en Colombia. **Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Angel Arango**. No. 12, Vol. XXIV, 1987. Disponível em: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bolet12/hilos.htm>. Acesso em: 1 set. 2009.

RODRÍGUEZ, Camilo. Clownversación con Barnaby King, **JUTI-Noticias**, No. 2, Julio, p. 18-20, 2006.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. São Paulo: Vozes, 1972.

LIMA, Tânia S. O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996.

LIMA, Tânia Stolze. **Um Peixe Olhou para Mim: o povo Yudjá e a perspectiva**. São Paulo: Unesp, 2005.

LOPEZ DE LA ROCHE, Fabio Enrique. Aproximaciones al concepto de cultura política. *México Convergencia*, v. Año 4 fasc. No. 14, 2000.

MARTÍN, Liliana. **Las flores del mal. Contrainteligencia doméstica**. Tesis de grado – Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009.

MARX, Karl. Introdução à crítica da economia política. In: MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 225-263.

MAUSS, Marcel. Técnicas y movimientos corporales. In: MAUSS, Marcel. **Sociología y Antropología**. Madrid: Tecnos, 1971, p.337 – 356.

MEJÍA, Marco Raúl; AWAD, Myriam Inês. **Educación popular hoy en tiempos de globalización**. Bogotá: Ediciones Aurora, 2004.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). **Antropologia em Primeira Mão**, no.1, 1995.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Ritual, história e política no Alto Xingu: observações a partir dos Kamayurá e da festa da Jaguatirica (Jawari). In: FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER, Michael (orgs.). **Os povos do Alto Xingu. História e cultura**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, p. 335-357.

MESCHKE, Michael. **¡Una estética para el teatro de títeres!** Bilbao: Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco y UNIMA España, 1988.

em seu próprio trabalho, criando coisas novas ou trabalhando em processos já existentes. Sendo assim, minhas atividades foram de acompanhamento das atividades dos grupos (ensaios, apresentações, reuniões não necessariamente da JUTI, mas também em outros espaços, e entrevistas com vários deles durante as últimas semanas em Bogotá), bem como de coleta e análise do material que tem sido produzido pela JUTI durante sua curta vida (3 documentários, 5 revistas (*JUTI Noticias*), vários documentos reflexivos sobre o teatro de animação, e uma enorme quantidade de fotos e vídeos de eventos, ensaios, viagens, encontros, reuniões, dos *match*, etc.). Já aqui aparece uma questão importante sobre a JUTI: seu exercício consciente e permanente de registrar atividades, gerar reflexões, e, sobretudo, de criar uma memória da experiência coletiva.

E porque essa crise atual? Atrevendo-me a simplificar por demais a situação, acho que basicamente as crises da JUTI têm acontecido regularmente porque muitos dos supostos consensos (sobretudo os sintetizados no Manifesto<sup>7</sup>, documento coletivo que tentou constituir uma base comum, mais ideológica do que de outra natureza) não são tão consensuais assim. Além disso, no movimento de coisas e ações que dão vida à JUTI, há diferenças importantes entre o que os bonequeiros reconhecem como dois âmbitos diferentes do coletivo: sua dimensão organizativa e logística, e a sua dimensão estética e plástica. Considerando isto, o presente documento se constrói diferenciando (sem com isso isolar) tais dimensões: no primeiro capítulo, tratarei principalmente da dimensão organizativa da JUTI, enquanto que no segundo capítulo a ênfase estará na dimensão artística da JUTI, partindo às vezes de exemplos oportunos. Nesses primeiros dois capítulos, bem como no terceiro, a abordagem transborda os instáveis limites que configuram a JUTI, num jogo de relatos, narrativas, descrições e análises, que amplia a rede enxergada. No terceiro e último capítulo apresentarei algumas reflexões finais, tentando atingir mais diretamente a questão de “o político”, ligando aspectos dos dois capítulos anteriores e trazendo mais alguns exemplos. Aliás, ao longo dos capítulos aparecerá um símbolo (e e e) que procura marcar pulos estilísticos na narrativa, principalmente evidenciando a passagem da narrativa analítica para a narrativa descritiva (trechos do diário de campo), ou vice-versa.

A JUTI, então, esteve e está em crise, e essa condição faz parte da sua natureza. Como bem me falou meu caro orientador, professor Rafael

---

objetos em conjunto, e assim aprender uns dos outros.

<sup>7</sup> Ver Anexo 1.

José de Menezes Bastos, naquele momento de constrangimento prévio à viagem para Colômbia (“cadê meu objeto de estudo?!?”), isso não é um obstáculo; é apenas um dado, e talvez um que acaba sendo fundamental. É possível que alguns dos grupos de bonequeiros com os quais compartilhei conversas, ensaios e apresentações, atualmente (ou seja, enquanto você, caro leitor, lê estas linhas) não considerem mais que fazem parte da JUTI, e mais adiante, talvez, voltarão a se assumir como “dentro” do coletivo. Aliás, talvez até considerem que a JUTI deixou de existir. Não pretendo dar resposta à pergunta sobre o que é a JUTI (ainda menos sobre o que poderia ser), apenas pretendo apresentar elementos para pensar e descrever um minúsculo movimento de coisas no interior da sociedade colombiana. Pois, como será desenvolvido no texto, a JUTI é essencialmente movimento, de pessoas, bonecos, objetos, fios, idéias, imagens, sonhos, tensões, e reflexões. Este arranjo de folhas, aqui e agora em suas mãos, além de ser mais uma dissertação acadêmica, é, sobretudo, mais uma pulsação desse movimento.

Movimiento: Acción de moverse o ser movido [...] Presencia en cierto sentido de gente moviéndose o hablando [...] Cambio en la posición de algún elemento constructivo debido a que cede el terreno sobre que se asienta, a la compresión de los materiales, etc. [...] Alteración, cambio o perturbación [...] Impulso súbito de hacer cierta cosa producido por el sentimiento o estado de ánimo que se expresa [...] Corriente de opinión o tendencia artística con unidad en cierta época, y conjunto de las personas pertenecientes a ellas, su actividad y sus obras [...] efecto de la combinación de las líneas y de las luces y las sombras (MOLINER, 1983, p. 465).

JACQUES, Tatyana de Alencar. Estilo e autenticidade em bandas de rock em Florianópolis (SC). *Psicologia & Sociedade*, 20 (2), p. 208-216, 2008.

JARA, Jesús. **El clown, un navegante de las emociones**. Sevilla: Proexdra, 2000.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: improvisación y el teatro**. Santiago: Cuatro Vientos, 1990.

JURKOWSKI, Henryk. **Consideraciones sobre el teatro de títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.

KAPCHAN, Deborah. Performance. In: FEINTUCH, Burt (org.) **Eight words for the study of expressive culture**. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 121-145.

LANGDON, Esther Jean.. Dialogicidade, conflito e memória na etnohistória dos Siona. In: FISCHMAN, Fernando; HARTMANN, Luciana (orgs.). **Donos da palavra: autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul**. Santa Maria: UFSM, 2007, p. 17-39.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos**. Bauru, SP : EDUSC, 2001 (1999).

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro. Editora 34, 2000 (1991).

LATOUR, Bruno. **Políticas da natureza. Como fazer ciência na democracia**. São Paulo: Edusc, 1999.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manantial, 2005.

LATOUR, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. São Paulo: Edusc, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2007 (1962).

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia** 46 (2), p. 445-476, 2003.

GÓMEZ, Ciro. Artes escénicas. La profesión y la libertad de expresión. **A contratiempo**. No.7, p. 103-109, 1990.

GRAMSCI, Antonio. **La formación de los intelectuales**. México: Editorial Grijalbo, 1967

GROSS, Kenneth. The madness of puppets. **The Hopkins Review**, Vol.2, No.2, p.182-205, Spring 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1976 (1968).

HALLWARD, Peter. Jacques Rancière and the subversion of mastery. **Paragraph** Vol. 28, No.1, p. 26-45, March 2005.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology and socialist-feminism in the late twentieth-century. In: **Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature**. New York: Routledge. 1991, p. 149-181.

HILL, Jonathan D. **Made-from-bone. Trickster myths, music and history from the amazon**. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRACO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ICLE, Gilbert. **O ator como xamã. Configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2007.

## 1. UM COLETIVO DE HUMANOS E NÃO-HUMANOS

### 1.1 Os *Match* de improvisação com bonecos, objetos e *clown*: âmbito do movimento

São 5 horas da tarde de uma sexta-feira, nos primeiros dias de dezembro de 2008. Estou no *Teatro Cádiz* para o *Match* de improvisação às 8 da noite, com Edgar, Liliana, Carlos, Lucía, Amaranta – a bebezinha de um ano de Carlos e Lucía -, e eu. Todos eles são bonequeiros com pouco mais de 30 anos de idade, com uma trajetória significativa no teatro de bonecos, com uma média de 10 anos de experiência. Edgar é artista plástico, Liliana é pedagoga com um Mestrado em Artes Vivas, Carlos é lingüista (embora nunca se tenha formado) e Lucía é médica. Enquanto Edgar e Liliana organizam a mesa, ou melhor, o palco (hoje o *match* vai ser de animação à vista com objetos de cozinha), Carlos começa a colocar no chão ao redor da mesa diferentes objetos de cozinha, bem como algumas frutas e legumes, que ele tira de várias sacolas e malas, e Lucía tenta acalmar Amaranta, que chora pedindo para ficar em seu colo. Eu ajudo um pouquinho aqui e um pouquinho acolá, mas acho que é Lucía quem mais precisa, por enquanto, de minha ajuda.

Os primeiros *match* da JUTI foram realizados nas oficinas ou espaços próprios dos grupos, numa rotação da organização, oferecendo tanto o espaço quanto os objetos ou bonecos do grupo, geralmente das próprias peças. Eles também foram realizados nas casas dos bonequeiros, em teatros, boates ou restaurantes, gentilmente oferecidos por seus donos (amigos ou familiares de algum bonequeiro), nunca alugados. Nem sempre os detalhes do *match* (temáticas, técnicas, exercícios, etc.) são iguais, mas a essência de brincar e aprender improvisando tem sido sempre o eixo.

Desta vez, o local do *match* é o mesmo dos últimos meses, ou seja, o local que vem sendo usado há aproximadamente um ano e meio. O *Teatro Cádiz* é um belo teatro que fica no centro de um conjunto de prédios (um dos primeiros complexos residenciais deste tipo, construídos em Bogotá, nos anos 50, que foi pensado para ser, de certa forma, auto-suficiente – com escola, mercadinho, áreas esportivas, teatro, etc.). Este teatro foi recuperado sob a liderança de Fabián, um morador do bairro com muitos anos de experiência no meio teatral (como ator, diretor, professor e gestor cultural), que tem se dedicado, há mais de cinco anos, à recuperação do local, a partir da gestão de

múltiplos projetos e diversas doações. O teatro estava em ruínas a abandonado pela comunidade, rejeitado primeiro por ser considerado um ninho de “ladrões e maconheiros”, e depois, já no processo de recuperação, por ser uma fonte de barulho e atividades noturnas, no coração de um condomínio residencial. Conheci o Fabián num projeto educativo ambiental no qual trabalhamos juntos, e fui eu quem estabeleceu o contato inicial dele com a JUTI. Naquele momento o coletivo de bonequeiros precisava de um espaço para suas atividades, logo após de ter ficado sem espaço próprio, e o teatro estava procurando nutrir-se de propostas artísticas diversas, para assim conseguir se consolidar como espaço cultural da cidade ganhando, aliás, legitimidade perante os moradores. Foi assim que a JUTI começou a trabalhar no teatro (e nas áreas verdes ao redor dele) para a criação da segunda *comparsa*, em 2007. Foram realizadas atividades de construção de bonecos, oficinas de improvisação, ensaios parciais e gerais, e, claro, vários *match* de improvisação, inclusive depois da *comparsa*, como este daquela noite, o *Match* culinário de improvisação da JUTI.

No *Teatro Cádiz*, o *match* é feito geralmente num pequeno palco adaptado perto da entrada (não no palco do auditório principal), ao lado de um pequeno barzinho, onde há algumas mesas e cadeiras para o público. Isto é, a configuração espacial da platéia neste local não é como numa sala de teatro, mas antes como num restaurante ou boate. Pensando agora, percebo que o *match* foi realizado poucas vezes em locais com uma configuração espacial típica de uma sala de teatro. Durante os *match*, é muito comum ter o pessoal circulando livremente pelo local, trocando de cadeira ou de vaga no chão, conversando com outros, comprando comida ou bebida no barzinho ou nas lojinhas dos arredores do local, e, claro, ocasionalmente indo para o palco, cada vez que chega a hora de improvisar. Com uma especialidade geralmente pouco estável ou tradicional, na platéia a sensação que se experimenta é particular, de nervosismo e de tensão, pois a platéia é o camarim, os atores – ou melhor, os atores-animadores dos objetos – estão todos ali, sentados ou circulando, esperando seu turno para improvisar na animação.

*livro. Cadernos de Campo*, n. 14/15, 2006, p. 247-249.

DUMONT, Louis. **Homo hierarchicus: O sistema de castas e suas implicações**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

EVANS PRITCHARD, E.E. **Os nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. São Paulo: Perspectiva, 1993

FABIAN, Johannes. Theater and anthropology. "Theatricality and culture. **Research in African Literatures**. Vol. 30 No. 4, p. 24-31, 1999.

FAUSTO, Carlos. **Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia**. São Paulo: EDUSP, 2001.

FOUCAULT, Michel. Los cuerpos dóciles. In: FOUCAULT, Michel. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002 (1975), p. 139-174.

FORTES, Meyes; EVANS.PRITCHARD, Edward. **African Political Systems**. London: Oxford University Press, 1970 (1940).

FRANCIS, Penny. Ancient into modern. Perceptions of an onlooker. **Móin-Móin**. Ano 03, No. 4, p. 163-171, 2007.

GALEANO, Mauricio. Políticas culturales para los títeres. **Desde el Atico**. No.3, p. 2-7, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad**. México D.F.: Grijalbo, 1989.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles - tradução e comentários**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade de São Paulo USP, São Paulo, SP, 2006.

GEERTZ, Clifford. Negara. **The theatre state in nineteenth-century Bali**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

**antropologia política.** São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 105-111.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado. In: CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado. Pesquisas de antropologia política.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978, p.132-152.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

COROMINAS, Joan. **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.** Madrid: Gredos, 1967.

COROMINAS, Joan. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.** Madrid: Gredos, 1954, Vols. 1-4.

CURCI, Rafael. **Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres.** Buenos Aires: Colihue, 2007.

DAS, Veena. El Estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. **Revista Académica de Relaciones Internacionales**, Núm. 8, Marzo 2008.

DAWSEY, John. Piscadelas das caveiras: escatologia do Jardim das flores. **Memorial para concurso de professor titular.** Universidade de São Paulo, p. 197-211, 2006.

DELEUZE, Gilles. **EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ (Essai sur la nature humaine selon Hume).** Tradução por Luiz B. L. Orlandi. Paris: PUF, 1953.

DELEUZE, Gilles. Um novo cartógrafo (vigiar e punir). In: DELEUZE, Gilles. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 1995 (1986), p. 33-53.

DIRKS, Nicholas B.; ELEY, Geoff; ORTNER, Sherry B. Introduction. In: DIRKS, Nicholas B.; ELEY, Geoff; ORTNER, Sherry B. (orgs.) **Culture/power/history. A reader in cotemporary social theory.** Princeton: Princeton University Press, 1994, p.3-45.

DULLO, Eduardo. Antropologia da criança (Clarice Cohn) *Resenha do*

Depois de Amaranta finalmente se acalmar um pouco, e enquanto Edgar e Liliana colocam a bandeira da JUTI no telão de fundo, bem

Nos subimos al bus!!!!



Tanto para el Carnaval de Teusaquillo como para el Carnaval de Bogotá, los talleres para integrarse al juego, son:

- Construcción: Viernes 2 - 6 pm y Sábados 10 - 12 m
- Personajes: Miércoles y Viernes 2 - 4 pm
- Impro JUTI: Lunes 9 am, Jueves 10 am y Sábado 2 pm

¡¡¡¡¡¡LOS ESPERAMOS!!!!!!!!!!

lajuti@gmail.com / www.lajuti.com

### **XIX MATCH DE IMPROVISACIÓN DE TÍTERES Y CLOWN**

“Cante aunque no cante”



#### **PROGRAMA**

29 de Junio, 2007  
7:30 p.m.

Teatro Cadiz  
Bogotá, D.C.

<b>PROGRAMA</b>	
<p><b>BIENVENIDA</b> Inscripción</p> <p>Grupo <b>MAGUARE</b> Música Latinoamericana</p>	<p><b>Tercer ejercicio</b></p> <p><b>Película Clown Muda con banda sonora en vivo</b> Lugar al azar 3 integrantes 3 equipos 3 minutos</p>
<b>PRESENTACIÓN DEL XIX MATCH</b> Comentarista Oficial Igor	
<b>PRIMERA RONDA</b>	
<p><b>Primer ejercicio</b></p> <p><b>Película con Títeres (cada personaje debe cantar mínimo una canción)</b> Lugar al azar 4 integrantes por equipo 3 equipos 3 minutos</p>	<p><b>INTERMEDIO 10 minutos</b></p> <p><b>SEGUNDA RONDA</b></p> <p><b>Primer ejercicio</b></p> <p><b>Musical Clown - Género al azar</b> 3 integrantes 3 equipos 3 minutos</p>
<p><b>Segundo ejercicio</b></p> <p><b>Voz instrumental de los títeres</b> 4 integrantes (cada animador con un músico escogido y un narrador) 3 equipos 2 minutos</p>	<p><b>Segundo ejercicio</b></p> <p><b>Instrumentos como personajes con narrador</b> Lugar al azar - 3 integrantes - 1 narrador 3 equipos 3 minutos</p>
	<p><b>Tercer ejercicio</b></p> <p><b>Improvisación por escenas (Clown o títeres al gusto)</b> 3 escenas a partir de sonidos previos 3 equipos / 3 integrantes</p>

Figura 1. Exemplo de um programa dos match

como na parte frontal da mesa – a bandeirinha que diz *Match de improvisación JUTI*, ambos símbolos materiais que sempre acompanham os *match* –, ajudo Carlos a arrumar os objetos. Há todo tipo de utensílios de cozinha (espremedores, panelas, colheres, garfos, luvas,...) e ainda mais aparecem, poucos minutos depois, quando chega Maurício com uma mochila recheada de objetos, e uma sacola com várias frutas e verduras (uma alface, um abacaxi, um galho de aipo, uma manga,...). Tudo está quase pronto, só resta colocar os programas (que Maurício xerocou e trouxe) perto da entrada numa mesinha, para as pessoas pegarem ao entrar no teatro. Ajudo a colocá-los ali, junto a várias canetas e três listas numeradas, intituladas: *Asistencia*, *Participantes* e *Conflicto*. As duas primeiras são para as pessoas colocar seu nome; uma para o registro estatístico de assistência aos *match*, e a outra para ter os nomes dos interessados em improvisar. A lista de *Conflicto* é para as pessoas propor situações a ser encenadas. Desta vez não foram incluídas as listas de *Lugar* e *Personaje* (feitas também para propor elementos dramáticos dos exercícios de improvisação), para que o *match* se tornasse mais dinâmico.

São quase 20 horas, algumas pessoas já estão chegando, principalmente outros bonequeiros com amigos e familiares, algumas poucas pessoas do bairro se aproximam timidamente (a participação nos *match* dos moradores do condomínio sempre foi pequena). Às vezes, também assistem aos *match* alguns dos bonequeiros da velha guarda (ou, como diria Rossmery, bonequeira do grupo *El Beso*, “*los de antes*”), mas é muito raro que participem improvisando. Enquanto o *match* não começa, aqueles que chegam colocam seu nome na lista do público, que é utilizada como um registro estatístico do número aproximado de pessoas que assistem aos *match* (até aquela data, a JUTI realizou mais de sessenta *match* de improvisação, com a participação de aproximadamente três mil pessoas – com uma média de 50 pessoas por *match*, entre público e improvisadores). Algumas pessoas, não todas, contudo, colocam também seus nomes na lista de voluntários. Já, nas outras duas listas, a idéia é colocar propostas de personagens e de situações, sem limites ou condições.

BERGSON, Henri. **Laughter: An Essay on the Meaning of Comic.?** (1900). Disponível em: <http://www.authorama.com/book/laughter.html>. Acesso em: 8 sep. 2008.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006 (1968).

BLUMENTHAL, Eileen. **Puppetry**. New York: Abrams, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2006 (1979).

BOURDIEU, Pierre. A representação política. Elementos para uma teoria do campo político. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 163-207, 2003 (1989).

BUSHNELL, David. **Colombia. Una nación a pesar de sí misma**. Bogotá: Editorial Planeta, 2009 (1994).

BUSS-SIMÃO, Márcia. Antropologia da criança: uma revisão da literatura de um campo em construção. **Revista Teias**, No. 10, Vol. 20, julho-dezembro 2009.

CARDOSO, Vânia Z. **Estórias de outras vidas: narrativas de espíritos e a constituição do sujeito**. Trabalho apresentado no GT Etnobiografia, narrações e subjetividades. I RAE/ X ABANNE, Aracaju. 2007.

CEIA, Carlos. Manifesto. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&ink\\_id=455&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&ink_id=455&Itemid=2). Acesso em: 16 abr. 2010.

CHAVES, Christine de Alencar. Introdução. In: CHAVES, Christine de Alencar. **A Marcha Nacional dos Sem-Terra. Um estudo sobre a fabricação do social**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.13-31

CLASTRES, Pierre. A questão do poder nas sociedades primitivas. In: CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: ensaios de de**

aperfeiçoado. In: BELTRAME, Valmor Níni (org.) **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008, p. 41-52.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BALANDIER, Georges. **O contorno, Poder e modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997 (1985).

BALANDIER, Georges. **Poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982 (1980).

BALLINGER, Franchot. Ambigere: The Euro-American Picaro and the Native American Trickster. **MELUS**, Native American Fiction: Myth and Criticism (Spring, 1991 - Spring, 1992), Vol. 17, No. 1, p. 21-38, 1992.

BASSO, Ellen B. **In favor of deceit. A study of tricksters in an amazonian society**. Tucson: University of Arizona Press, 1987.

BELTRAME, Valmor Níni. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. In: BELTRAME, Valmor Níni (org.) **Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008, p.25-40.

BENJAMIN, Walter.. **El narrador**. Tradução de Roberto Blatt. Madrid: Taurus. 1991 (1936). Disponível em [http://www.4shared.com/file/57820263/86f941c0/El\\_narrador.html](http://www.4shared.com/file/57820263/86f941c0/El_narrador.html). Acesso em: 17 oct. 2008.

BENJAMIN, Walter **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. In: BENJAMIN, Walter. **Discursos Interrumpidos I**. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BENNETT, Jane. In parliament with things. In: TØNDER, Lars; THOMASSEN, Lasse. **Radical democracy. Politics between abundance and lack**. Manchester: Manchester University Press, 2005, p. 133-148.



Figura 2. Ernesto e a sua performance

Antes de iniciar o *match*, as listas são coletadas pelos apresentadores, geralmente integrantes do grupo organizador. Nesta ocasião, essa responsabilidade recaiu nos dois integrantes do grupo *Materile*, um dos grupos fundadores da JUTI: Mauricio (ele se formou em psicologia) como apresentador, e Liliana como juíza (aliás, ela adora esse papel, pois há um ano, mais ou menos, deixou de se sentir confortável improvisando, preferindo ficar quase sempre como a juíza dos *match*). Às vezes – não é o caso hoje – o apresentador, ou apresentadores, são bonecos do grupo organizador. Mauricio, vestido como um chef, cumprimenta o público e introduz a

peça que vamos assistir, como preâmbulo ao *match*. Trata-se de um monólogo com técnicas de máscara e de animação com objetos, uma peça-pesquisa que um bonequeiro que eu ainda não conhecia fez durante um curso de pós-graduação em artes cênicas em Buenos Aires.

Depois da peça, o chef apresentador Mauricio passa a explicar as regras do *match*, apresenta Igor, crítico oficial dos últimos *match* e, finalmente, dá início ao *match*.

Começa a primeira rodada com 3 duplas. O apresentador solicita números das pessoas na platéia, para selecionar os participantes (segundo o número na lista), estabelecendo as três equipes, que são apontadas num quadro colocado ao lado da mesa que faz as vezes de palco. Eu sou selecionado na última equipe para



Figura 3. Igor e Mauricio

improvisar com Ernesto, um bonequeiro do grupo *Viralata*, que eu ainda não conhecia (Ernesto esteve nas primeiras atividades da JUTI em 2005, como membro de outro grupo, e recentemente vinculou-se ao grupo *Viralata*, que, por sua vez, vinculou-se à JUTI no primeiro semestre de 2008). Eu não tinha inscrito meu nome na listagem dos participantes, mas alguém o fez, talvez com a expectativa da minha participação depois de vários meses de afastamento. Às vezes funciona assim, não lembro de alguém que, tendo sido assinalado à força, tenha se recusado a participar.



Figuras 4a - b. *Match no Teatro Cádiz*

Depois dos dois primeiros exercícios, chegou nossa vez; vou para a mesa-palco, com a sensação de um buraquinho até gostoso na barriga. Cumprimento Ernesto, e fico um pouco intimidado, pois se trata do cara que acabou de voltar de Buenos Aires e que se apresentou ao início do *match*. O chef-apresentador solicita um número à platéia, para escolher nosso conflito, ou a situação a ser improvisada. Várias pessoas gritam números, e Mauricio pega o primeiro que escuta bem, o 12, ainda não selecionado nos dois exercícios anteriores. Os improvisadores geralmente têm um pequeno intervalo para selecionar e pegar um objeto, mas neste *match* em particular podíamos pegar vários objetos, ou trocar quando quiséssemos (não lembro de nenhuma vez em que tenha sido interdito trocar de objetos ou bonecos no meio da improvisação, mas geralmente isso não acontecia, sobretudo porque era comum usar-se também uma lista para personagens, que eram escolhidos da mesma forma que o conflito, ou seja, o público sugere números). Já estando prontos para começar a improvisar, com um primeiro objeto nas mãos como personagem inicial (eu peguei um saca-rolhas, e o Ernesto um espremedor de limões e um potinho vazio de catchup), Mauricio

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABÉLÈS, Marc. La mise en représentation du politique. In: ABÉLÈS, Marc; JEUDY, Henri-Pierre (orgs.). **Anthropologie du politique**. Paris: Armand Colin, 1997.
- ACUÑA, Juan Enrique. **Aproximación al teatro de títeres**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- ADACHI, Barbara C. **Backstage at bunraku. A behind-the-scenes look at Japan's traditional puppet theatre**. New York, Tokyo: Weatherhill, 1985.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria cultural. In: COHN, G. (org.) **Sociologia: Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.
- ALMEIDA DA CRUZ, Ana Paula. **Títeres: entre a magia e a mercadoria**. Dissertação (Mestrado) -- Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal Do Paraná, Curitiba, PA, 2006.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos. Máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp Senac, 2004 (2001).
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas. Máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp Senac, 1996 (1991).
- APPADURAI, Arjun. Disjunctive and difference in the global cultural economy. In: APPADURAI, Arjun. **Modernity at large. Cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 27-47.
- ARETXAGA, Begoña. Maddening states. **Annual Review of Anthropology**, No. 32, p. 393-410, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, [19--].
- BALARDIM, Paulo. Craig: a marionetização como mimesis do humano

agências, humanos e não humanos, um mundo animado que no final das contas desborda os campos e as redes que configuram o teatro, para inundar a vida.

Hay una contradicción originaria continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida (RANCIÈRE, 2005, p. 29).

anuncia: o conflito número 12 é “Perdidos em um planeta desconhecido”. Neste momento, o tempo para o exercício (3 minutos) começa a correr, e a improvisação a rolar.

Quando açaba nosso exercício (que não foi muito bem, devo dizer), é o final da primeira rodada e a hora dos comentários do Igor. O apresentador pega o boneco e procura alguém que gostaria de fazê-lo falar. Se não há voluntários, Igor



Figura 5. Ernesto e eu improvisando

é jogado para o público, e é animado por aquele ou aquela que, por azar, o recebe. Quando se trata de um espectador não bonequeiro, os comentários são mínimos, muito gerais, positivos, e a tensão está mais em vencer a timidez e a dificuldade de manipular o boneco, do que realmente fazer comentários sobre os exercícios da ronda. Quando o animador do Igor é um bonequeiro, os comentários podem estar mais focados na idéia de opinar sobre as técnicas, as construções dramáticas, o que funcionou e o que não, mas, cada vez mais, a tendência nos *match* é de ficar na piada, de fazer uma boa animação com o comentarista, antes do que fazer comentários mais reflexivos sobre a animação performada. Isto é importante, porque é algo que tem feito com que o papel dos *match*, como atividade formativa, periódica e constitutiva da JUTI, seja reavaliado.

Depois de dois ou três comentários do Igor, os comentários finais são da juíza, que geralmente é cruel, desfrutando receber as vaias do público. Quando ela acabar, é hora da votação, o público levanta a mão votando no melhor grupo da rodada (não é permitido votar no próprio grupo, e não se pode votar mais de uma vez por rodada). Assim, os integrantes de cada grupo vencedor da rodada vão ganhando pontos. O vencedor é o improvisador com mais pontos durante todo o *match*. Nesta ocasião, e como tem acontecido já várias vezes nas últimas versões do *match*, o vencedor é uma criança, neste caso Irina, uma menina de 12 anos. Ela recebe o tradicional cinto, feito em tela, com o

desenho de um arlequim com um títere na mão, e que, a cada novo campeão, ganha novos aditamentos ou desenhos. O compromisso da atual campeã, como sempre, é levar o cinto ao próximo *match*, para que ele seja entregue ao próximo campeão ou campeã. Irina, o vice-campeão e a primeira princesa (o terceiro lugar) recebem um presente, neste caso algumas das frutas que foram parte dos objetos do *match* (um abacaxi, um melão e umas bananas, respectivamente).

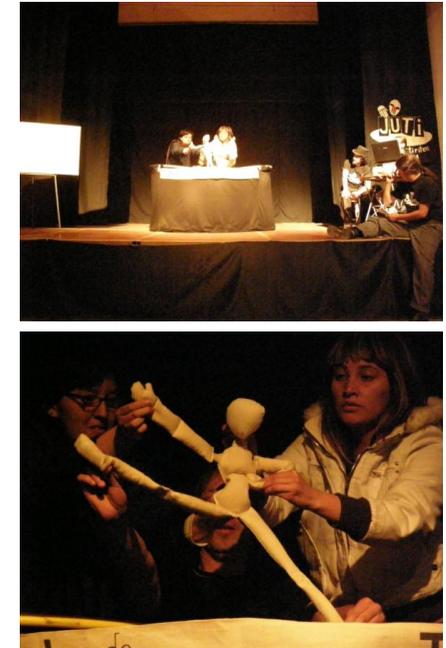
O *match* hoje acaba mais cedo do que o normal, todo mundo começa a ir embora logo após o final, sob uma noite fria. Apenas alguns poucos bonequeiros acompanham Liliana, Edgar, Carlos e Mauricio (Lucía está com Amaranta no colo, dormindo desde antes do *match* acabar), os organizadores desta vez, a desmontar tudo. Provavelmente quando o trabalho terminar, vai haver uma festinha na casa de algum deles, com os poucos sobreviventes da noite.

e e e

O primeiro *match* da JUTI foi realizado em março de 2005, a partir de uma experiência de Edgar, artista plástico e titeriteiro do grupo *A-Garrapatita*.

yo venia haciendo esos ejercicios de experimentación, a partir de las ideas de los dadaístas que a mí me gustaban mucho [...] entonces lo que yo hacía era que creaba fiestas y me inventaba juegos de improvisación y juegos espontáneos colectivos, en donde a veces habían títeres, a veces había dibujo, a veces había música, y era básicamente reunir artistas de diferentes disciplinas [...] Yo siempre quería era que se generaran dinámicas de creación, ahí, in situ, espontáneas, y en donde la gente pudiera salir de sí misma para crear. Por ahí hay una definición de éxtasis: el éxtasis es cuando uno se sale fuera de sí mismo, yo quería era provocar un éxtasis colectivo creativo, en donde todos se salieran de sí mismos, pero para crear, no para nada más. Yo hice como cuatro de esos experimentos [...] la casa terminaba hecha pedazos. Después apareció el *match* de improvisación de actores, entonces mi pareja pudo ver uno de esos *match*, y llegó así impresionadísima, y me dijo, “eso es lo que tú quieres hacer, deberíamos mirar cómo se hace eso con títeres!”, entonces nos pusimos a investigar

Os coletivos humanos são como bonecos *munrracos*; neles, todos nós, corpos compostos, somos parte de corpos maiores, mas nem sempre no lugar da mesma extremidade, do mesmo órgão ou do mesmo tumor; tudo depende das relações específicas de cada vínculo que estabelecemos com os outros. Neles, freqüentemente acham-se conflitos semelhantes aos que aparecem nas improvisações da JUTI: as partes do corpo brigam, procuram uma emancipação praticamente impossível, lutam teimosamente para impor sua vontade de movimento e direção. Porém, às vezes os corpos conseguem agir como corpos, criando assim o artifício da sua existência.



Figuras 43a-b. Exercício de improvisação num *match munrraco* da JUTI

Como no caso do boneco *munrraco*, nós fabricamos um sentimento de coletividade para atingir necessidades, inerentes e inexplicáveis, de socializar, só que no caminho da interação social – sempre uma improvisação com diferentes graus de disciplina – achamos lutas incessantes entre o ego individual e a pertença social, entre materiais e forças, substantivos e verbos, adjetivos e mais adjetivos. Porém, também nesse caminho encontramos o mundo que criamos pelo ato de caminhar, isto é, o mundo da intuição, da imaginação, da criatividade, que pode fazer de nós pequenos *munrracos trickster*, cuja forma básica é apenas um fôlego e um brilho no olhar, impulso transformador até do próprio impulso.

Tudo precisa de tudo para ser parte de algo, isto é, diferente de tudo. O guarda-chuva da razão – e como parte dela, o pensamento antropológico – persegue eternamente proteger o boneco medroso do palhaço perspicazmente ingênuo, numa tentativa de fixá-los que consegue apenas esboçar suas almas, ou, pelo menos, esboçar entulhos das suas sombras. Só assim o movimento é garantido no mundo das

forma, eis várias das tensões que surgiram nestas páginas, em cujas convergências e fendas habitam as agências que visibilizam os nossos caros *tricksters*:

1. boneco – bonequeiro [animismo, energia, universo vivo, atores-redes, fe(i)tichismo]
2. jovem – velho [gerações, espíritos, hábitos, costumes]
3. inovação – tradição [arriscar/experimentar (propostas mais conceituais) vs. afiançar/estabelecer uma técnica ou linguagem, exigências de um público por formar ou já formado, improvisação, evocação, narrativa aristotélica, competências, tipo de organização]
4. sagrado – profano [provocação vs. educação, transgredir/agredir vs. capturar/seduzir, lazer vs. educação]
5. vertical – horizontal [hierarquias, lideranças, harmonia do movimento]
6. artista – público [profissionais vs. profanos, fronteiras/interstícios entre palco e platéia, quem assiste/manipula quem?, comunicação afetiva]
7. liberdade – opressão [agência dos objetos, encruzilhada do ator-animador, encruzilhada do ator social]
8. existência artificial (objeto material) – existência cênica (objeto emotivo e sensorial)
9. imaginação (espontaneidade, intuição) – disciplina (planejamento, razão)
10. objeto – organismo (morte vs. vida)
11. experiência subjetiva – percepção objetiva (o objeto como intermediário)
12. realidade fictícia - ficção real

Todos estes movimentos em tensão, e os que possam ser sugeridos por estas páginas, mas que escapam minha racionalização, são dinâmicos, como acontece no movimento alternado de contração e relaxamento dos músculos, nem excessivamente rígidos nem excessivamente flácidos, ou como na interação de duas pernas que, de forma sincronizada, inconsciente permitem ao corpo caminhar (NACHMANOVITCH, 1993).

con eso, y aquí en esta casa, en Marzo del 2005, se hizo el primer *match* de improvisación con títeres. Ya era una dinámica de juego mucho más establecida, con unas reglas para el juego espontáneo, y la coyuntura fue que yo invité a los de la JUTI, porque eran los titiriteros con los que ya había unas ganas de compartir y trabajar juntos [...] lo que sucede en ese evento como tal es que terminamos todos animando títeres juntos, mezclándonos entre los grupos, y de una manera muy espontánea sacando una cantidad de cosas desde la animación del títere, y es que salían cosas muy buenas. Entonces en ese primer *match* fue como la sensación de que sí podíamos hacer cosas hombro a hombro, que estábamos viendo a los otros animando títeres, no viendo las obras<sup>8</sup> (porque además habíamos hablado de hacer visibles los grupos, las obras, pero casi nadie había visto las obras de los otros), y ese fue el momento de decir, este *güevón*<sup>9</sup> es muy bueno para improvisar con títeres!

Esse interesse por gerar um êxtase coletivo (forma de apartar-se de si, mas coletivamente) bem como por animar juntos e por olhar as formas como os outros animam vão ser fundamentais para o desenvolvimento do projeto do coletivo, que, como o *match*, vai se estabilizando a partir de umas primeiras iniciativas dispersas, esporádicas e espontâneas. Existem alguns documentos de registro e reflexão sobre as primeiras experiências de *match* da JUTI, onde já é evidente a intenção compartilhada de estabelecer um espaço lúdico de troca e aprendizagem.

[...] pensé cómo podría ser aquello, pensé en cosas muy concretas, en manejar ciertas técnicas de títeres, en representar ciertos pasajes de obras clásicas, pensé en la lógica del juego. No pensé en nada más, lo otro se lo dejé al día del primer *match* [...]. Llegué tarde y ya estaba casi todo el mundo en función del *match*. [...] Como buen neófito me dejé guiar por alguien que ya era un

<sup>8</sup> *Obra*: “peça” (teatral).

<sup>9</sup> *Güevón* aqui é usado como uma forma coloquial de se referir a uma outra pessoa, similar ao “cara” do português brasileiro. Literalmente significa otário ou babaca, mas é muito comum seu uso cotidiano da forma aqui explicada.

experto en el asunto de los papelitos. De ahí en adelante todo fue sorpresa, novedad, ingenio, asombro. Y tuve mucha felicidad de estar en ese lugar, con todos los que estábamos allí, haciendo lo que estábamos haciendo. Nadie más en el mundo estaba preocupado por hacer, en ese instante, lo que estábamos haciendo nosotros. Era un momento mágico-religioso, era la activación de una fuerza de la que todos nos nutríamos, era una verdadera experiencia de creación colectiva. Vi a la gente en torno a los títeres, vi risa, emoción y mucho deseo de hacer, de ser partícipe. Los que se cansaban pedían cerveza y se sentaban, los que jugaban lo hacían de modo íntegro, con la energía puesta en esa tarea. Mucha comunión, mucha comunión. En un sentido estrictamente ritual el *match* resultó **impecable**. [...] Es similar a lo que ocurre durante un baile indígena en nuestras comunidades amazónicas, según hemos podido observarlo ya sea directamente o a través de televisión o cine: ellos bailan en un espacio ideal como es la maloca, en cuyo centro sucede la fase más importante del ritual. Nadie es ajeno al Baile, todos participan, ya sea observando o bailando, o repartiendo cahuana, mambe, ambil, comida, incluso descansando en las hamacas o en el suelo, pensando, comentando, esperando el turno para entrar otra vez en el Gran Asunto que está sucediendo. Más allá de un juego el Baile es un evento ritual que se alimenta del juego y su modus operandi pero que lo trasciende. [...]. Lo que sucede en la maloca y lo que sucede en los *match* es RITUAL, es creación colectiva pura, es un asomo esencial a nuestro oficio, o a nuestro gusto por el oficio como es el caso de los invitados. Somos Uno en el *match*, somos JUTI en el *match*.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> “En torno a la JUTI y a los *match*”, crônica escrita por Javier Gámez, sobre os dois primeiros *match*, em 2005, grifo do autor. O grupo *Gente Serpiente*, do qual faz parte Javier, tem vários anos de experiência trabalhando com comunidades indígenas na Colômbia, tanto fazendo oficinas de construção e animação de bonecos, quanto pesquisando com eles sua tradição oral e assim adaptando mitos para ser encenadas pelo seu grupo. A crônica foi publicada no primeiro número da revista JUTI-Notícias, uma iniciativa da própria JUTI para divulgar sua experiência e criar uma memória do projeto coletivo.

dinâmicos (inclusive alguns dos grupos da JUTI, com frequência, apresentam-se gratuitamente no CIAT), mas encontro um grande desafio, que ainda precisa ser melhor definido. Diferentemente do CIAT, a JUTI não tem uma territorialidade que lhe permita visibilizar melhor seus vínculos e as particularidades sociais dos mesmos. Como re-localizar, como re-configurar uma espécie de territorialidade dos vínculos, num mundo cada vez mais des-territorializado? Como criar comunidades e vizinhanças menos instáveis, quando os limites da própria coletividade dilatam-se e contraem-se permanentemente, ora um impulso unipessoal, monológico, ora uma força global que abrange até a subjetivação de bonequeiros chilenos na Patagônia?

e e e

Por enquanto, só me cabe tentar dar conta, brevemente, de uma re-configuração do que tratei aqui, e não posso fazer isso sem recorrer ao paradoxo, como o berço das idéias associadas aos títeres e aos palhaços, bem como dos próprios títeres e palhaços. Assim, trata-se de um risco ineludível.

Since the puppet's apparent autonomy suggests free-will, while its manipulation evokes determinism, the issue of 'who controls whom' is one of the many recurrent paradoxes in puppet theory. Shershow writes that for Gordon Craig, 'the puppet is ... both a passive slave' and 'a worshiped [sic] and adored master'. Craig is not the only one to have something each way: if it is impossible to encapsulate the puppet in a single metaphor and the metaphors are mutually contradictory, perhaps one can find 'the puppet' in the contradictions. Paradox seems inherent in the very concept of a living object, and playing with paradox is half the fun of puppet theory, but *definitions* can hardly be mutually exclusive and all be right! (WILLIAMS, 2007, 122)

Talvez seja por causa das limitações da linguagem que, geralmente, quando tentamos compreender algo, nos leva a afastar-nos e a negar outras coisas com as quais poderiam estar associadas. Tendo isso em mente, acho que o importante não é desconstruir categorias e conceitos, mas antes revelar a tensão nas quais elas se situam. Desta

bairro no qual eles moram, num dos morros no nordeste da cidade. Antes de ali se instalarem, os dois viajaram muito pela América Latina, até que decidiram criar seu próprio espaço de trabalho nesta montanha, pela qual se apaixonaram. Eles têm este projeto de formação e criação artística há mais de 15 anos. O CIAT tem uma sala para 150-200 pessoas, um pequeno ateliê, um camarim, e uma pequena casa na parte de trás (onde eles antes faziam encontros literários, de leitura de contos e poesias; mas que agora, devido à situação econômica, está alugada). Embora eles tenham desenvolvido seu projeto graças a recursos públicos (apoios e bolsas), a principal força que os tem impulsionado, inclusive nos momentos mais difíceis, é a autogestão. Eles não a mencionam nunca, sempre falam que tudo o que eles têm ali devem, de fato, à arte e ao seu amor pela arte. Passo com eles toda a tarde do sábado, enquanto trabalham e ensaiam uma peça de *clown* (na qual, para minha alegria, participam dois jovens que tinham participado do projeto social comigo, agora eles estão vinculados ao CIAT, um como palhaço e o outro como técnico geral), e posso ouvir, observar – e lembrar – como acontecem as coisas nesse bairro. No processo de consolidação do CIAT há muita gente envolvida: um escultor fazendo a fachada da sala; artistas que pintam a cenografia, outros que se apresentam de graça ou por muito pouco dinheiro; mães que apóiam com lanches extras (há bastante crianças que chegam para as oficinas sem antes terem tomado o café da manhã); o vizinho que empresta sua prensa para resolver um problema com a máquina polidora (que foi emprestada, por sua vez, pelo pai da Ligia), usada para cortar umas varetas de ferro; Gerardo, o bonequeiro que mora no bairro, passa para cumprimentar, chega com uma sacola cheia de pão, e acaba ficando para ajudar no trabalho de construção e ensaio; o vizinho que é músico e foi o contato chave para conseguir a doação, feita pela *Orquesta Filarmónica de Bogotá*, de umas velhas cenografias que iam ser jogadas no lixo, e que agora estão sendo recicladas e adaptadas para várias peças novas... Enfim, é a dinâmica do próprio bairro, historicamente autogestionado, com certas condições que facilitam os laços solidários e comunitários. Pois a maioria das famílias que moram ali estão no bairro há muito tempo, e muitos dos novos moradores são pessoas que foram atraídas por essa dinâmica comunitária particular do bairro, pela vida meio rural e meio urbana, ao mesmo tempo longe e perto da cidade.

Deste modo, e voltando à JUTI, me pergunto sobre o que seu processo tem tanto de semelhante quanto de diferente ao do CIAT. Vejo muitas semelhanças na força dos vínculos solidários, abertos e

Percebido desta forma, o *match* parece um evento que vai além da experiência apenas estética (do tipo do teatro ocidental), mais parecido às apresentações de teatro de sombras javanesas. O *match* é aquilo que coletiviza, que define, que tece, que oferece sentido a um estar juntos. Além disso, não há uma platéia propriamente dita, estável, com sua fronteira definida perante o palco; espacialmente existe a diferenciação dos dois espaços (o *Gran Asunto* – nas palavras de Javier – do *match* de improvisação, ou seja, a improvisação mesma nunca acontece entre as cadeiras ou no lugar que ocupam os espectadores), mas as pessoas que assistem e que organizam o *match* circulam sem limites, sem aquela formalidade que se poderia atribuir à ritualidade do teatro, que apesar de ser o lugar condensado das ambigüidades e paradoxos, onde as coisas são tomadas em mais de um sentido (CAMARGO, 2005), é uma arte que implica numa (séria) sacralidade ou transcendência estética. Pelo contrário, é aquela aparente desordem – no palco e na platéia – em permanente movimento que nutre a grande brincadeira em que mergulham bonequeiros e não bonequeiros, um processo ritual de invenção, constituição e reafirmação de uma ordem social. O ato de improvisar, bem como o de apenas assistir ao evento de criação do imprevisto, é um passe muito efetivo para vivenciar aquele estado de criança descrito por Johnstone (1990), isto é, não o pré-adulto ou adulto sem madurecer, mas aquele estado que é atrofiado e estragado pela condição adulta.

yo creo que los primeros *match* fueron muy chéveres<sup>11</sup>, por el hecho de que estaban lejanos de cualquier cuestión académica o de pronto dentro de lo crítico o cualquier cosa, sino que la gente se sentaba a chupar<sup>12</sup> y a jugar con los muñecos, y ahí empezaban a salir un resto de cosas, [...] los titiriteros que estaban ahí podían cogerla, podían cogerla, y terminaba siendo como una gran bohemia, un café bohemia en el cual todo el mundo cantaba, todo el mundo tocaba guitarra, todo el mundo hacía, pero en este caso con títeres, y usted terminaba haciendo una acción de desahogo que la improvisación permitía en cierto modo, coger herramientas para lo que usted estaba haciendo, sí? Entonces siento que ahora el *match*

<sup>11</sup> *Chévere*: legal, bacana.

<sup>12</sup> *Chupar* neste contexto refere-se a consumir bebidas alcoólicas.

termina siendo solamente la reunión para jugar con los objetos, pero usted se va y no quedó ni un culo ni nada, sí? Es más, a veces uno sale con el sinsabor de decir, huy<sup>13</sup>, oiga, esta vez sí salió como flojo, no? Entonces antes era más como que el *match* era la relación de la gente como gente, de sentarse a decir, oiga, qué chévere, y usted qué más está haciendo? Y cuando empezaba el *match* era como la oportunidad de todo el mundo de ya salir a decir sus cosas, a decir sus vainas, y eso generaba una dinámica muy especial, que creo que tenía que darse ahí. Siento que el *practicatorio* empuja hacia allá, y el primero que se hizo me pareció muy chévere porque se vieron varias cosas muy diferentes entre sí, que lo dejaban a uno realmente con la sensación de discutamos, hablemos de esta mierda, qué ocurre aquí (Sebastián, do grupo *Viralata*).

Sebastián é também artista plástico e, talvez por isso mesmo, concorda com Edgar quando afirma a idéia dos *match* serem, pelo menos nas suas primeiras sessões, algo muito parecido aos encontros realizados por turmas de artistas, sejam eles músicos, pintores, bonequeiros ou intelectuais boêmios. Porém, não é fácil conseguir o equilíbrio que deve encontrar o *match* como atividade periódica e organizada (fator de institucionalização) de jogos espontâneos e imprevisíveis (fator de volatilização). Eis o desgaste dele como atividade ritual de aproximação, formação e treinamento, e o surgimento da idéia dos *practicatorios*, uma espécie de evolução dos *match*, que procura manter um lugar formativo e de troca de saberes técnicos e dramáticos, mas que abandona a improvisação, pois trata-se de sessões nas quais são apresentados pequenos esquetes de animação, a partir de uma temática comum. Assim, os *match* ficaram como espaços ainda importantes para manter encontros entre bonequeiros e não bonequeiros.

Improvisé con gente con la que yo nunca había compartido nada, [...] entonces fue así como, huy, esto está muy chévere, la energía de ese *match* fue una nota<sup>14</sup>, porque para mí fue reencontrarme en

<sup>13</sup> *Huy*: hui, expressão de surpresa.

<sup>14</sup> *Una nota*: “muito legal”.

Aliás, no universo da JUTI, algumas tentativas de exercícios ou intervenções de rua têm sido apresentadas, inclusive com intenção explicitamente política. Porém, isto acontece esporadicamente e a questão aparece muito pouco nas crônicas, memórias e conversas que circulam na experiência coletiva. Por esta razão, são mencionadas aqui como apenas mais um conjunto de trilhas no horizonte da exploração, maturação e/ou transformação dos processos englobados sob o rótulo JUTI. Talvez, penso eu, estes sejam desdobramentos do afazer da JUTI que levam a um novo patamar da ação, deixando para trás o coletivo de bonequeiros que aprendeu muitas coisas com o *clown*, que criou várias *comparsas* com títeres, e que não conseguiu manter o ideal organizativo de chegar a ser uma comuna artística, solidária e autogestionária.



Figura 42. Os *Supeores Amigos*, uma das tentativas *clown* de intervenção de rua da JUTI

### 3.4.2 Desafios da re-localização do des-territorializado

¿qué equilibrio, qué armonía vale la pena, es digna de salvaguardar? ¿El equilibrio del estancamiento? ¿La incapacidad, a causa de la comodidad y la petrificación del espíritu, de cambiar, de aceptar desafíos, de crecer? ¿O el equilibrio como reposo y recuperación de fuerzas entre las tormentas y las tensiones de la vida? (MESCHKE, 1988, p. 60).

Durante um fim de semana estranhamente tranquilo (sem apresentações dos grupos, que já estava acostumado a assistir durante o campo) decidi visitar Roberto e Ligia, meus amigos do *Centro Integrado de Artes Teatridanza* (CIAT), que conheci há vários anos, quando trabalhava em um projeto social com jovens de *San Luis*, o

simultáneamente, ya sea en interacción o como partes de un mismo ser incoherente, pero en unidad. [...] Nuestra relación estaba además alimentada por la ambivalencia, contradicción e ironía, de la que estábamos cargados cada uno (el títere y yo). Él y su representación del poder, del control, de la amenaza, el miedo, la maldad, la policía y el estado, y yo, el deseo, la seducción, el espionaje, el secreto, el regalo, la contrainteligencia, el testimonio y la traición. [...] un policía al acecho, corre, se esconde, apunta, se desliza por el piso, contra la pared, atento a cualquier movimiento, despacio sin hacer ruido, en la trinchera, haciendo un polígono, hace una requisita, mira atentamente el video-manual, verifica su arma y confirma la información, de pronto la ve a ella. Le coquetea, la huele, la manosea y se la lleva lejos de allí. Relación y acción en busca de potenciar el delirio y el disparate.[...] Cuando el títere me encuentra en el espacio me ve y entabla una relación conmigo también ejerce su poder sobre mí. Soy ahora su presa, me captura, me doblega y me domina. El juego del desdoblamiento se completa y lo vivo como experiencia auténtica y propia dentro de la escena (MARTÍN, 2009, p. 34-35).

O teatro de animação, como toda expressão artística, confronta permanentemente os desafios que advêm da necessidade de re-validar-se perante os substratos mutáveis nos quais se inscreve. No caso da JUTI, hoje os caminhos para esta renovação incluem a linguagem da performance, que além de permitir uma re-significação dos títeres (e uma re-legitimação, quando vista sob a perspectiva do campo artístico do teatro), permite voltar à rua e aos espaços públicos, abertos, “democráticos”. Como expresa Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*, “es importante que se vuelva a pensar en propuestas de salir a la calle, por que ahí está el origen, la calle es la plaza, es la denuncia, es el carnaval, y es una cosa que se ha perdido mucho”.

un espacio donde digamos yo podía participar así no estuviera antes y acabara de llegar, sino que podía estar ahí hace una hora, y ya ahí hice parte de algo, y me aplaudieron, y estuve ahí con la energía, pues una chimba<sup>15</sup> (Lucía, do grupo *Proyecto Primate*).

Lo que se prioriza con los *match* no es el teatro de títeres, lo que se prioriza es la relación entre titiriteros (Edgar, do grupo *A-garrapatta*).

## 1.2 O que antecede. Os bonequeiros na Colômbia

### 1.2.1 Quando o bicho pica

Una amiga argentina decía que el maestro de ella le había dicho una vez que para hacer títeres solamente te tiene que picar el bichito del títere, y ya. A partir de eso, si ya estás picado, tú haces lo que sea para encontrar qué hacer y cómo hacerlo, y arrancas, que eso es lo único que se necesita (Liliana, do grupo *Materile*).

O teatro de bonecos na Colômbia tem uma história longa, mas é



Figura 6. Eu (à direita), de 7 anos, fazendo um show de títeres com meus amigos, no aniversário do meu irmão mais novo (1980)

difícil localizar datas precisas para além do final da última década do século XIX. Já em 1877 apareceu em Bogotá o primeiro local para apresentações de teatro de bonecos, mas a característica mobilidade e itinerância deste tipo de teatro torna praticamente impossível rastrear suas manifestações, ligadas à tradição oral, à memória individual e coletiva, antes do que aos registros da linguagem escrita.

<sup>15</sup> *Una chimba*: “muito legal”.

Seguramente muchos titiriteros recorrieron veredas y pueblos, sin que nadie lo haya registrado. Porque los títeres quedan más en la memoria de la gente, que en los anexos explicativos del lenguaje escrito. Son tradición oral, se nutren, a la vez que los alimentan, de quienes tienen la suerte de toparse con ellos (ROBLEDO, 1987).

Como menciona Liliana sobre a sua amiga argentina, uma questão recorrente na fala dos bonequeiros sobre a iniciação ao ofício é a referência aos títeres como algo que se transmite, que invade a gente, e que não vai embora nunca mais. Seja quando criança ou sendo já um adulto, o “bicho” pode aparecer para “picar”. Ou, como diria o reconhecido bonequeiro Ciro Gómez, do grupo *Hilos Mágicos*, ser titeriteiro é uma “espécie de doença”, felizmente incurável, que se pega por contágio.

Arias (2009), historiadora e bonequeira do grupo *El beso*<sup>16</sup> propõe uma classificação dos grupos de teatro de bonecos em Bogotá, baseada principalmente no fator geracional, delimitando quatro grupos diferenciados: os “clássicos” – com mais de 50 anos de trajetória, uma dramaturgia clássica ou folclorista, sua técnica básica sendo as marionetes; os “pioneiros”, com 30 a 40 anos de trajetória, envolvendo processos de pesquisa e desenvolvimento de propostas dramáticas e estéticas originais; os “locais”, com 10 a 30 anos de trajetória e um impacto principalmente no âmbito local; e os “novos não tão novos”, com um máximo de 10 anos de trajetória, formados, quase todos, em grupos pioneiros ou em instituições de ensino.

Um aspecto a salientar na pesquisa de Arias é o fato de que os chamados “locais” não ganharam reconhecimento ou caracterização específica como grupos de bonequeiros, por ter dificuldades para manter uma sala própria para oferecer processos formativos, ou para se manter exclusivamente na linha de teatro de bonecos (muitos fazem principalmente teatro de atores, com algumas peças com títeres, como estratégia econômica) (ARIAS: 2009). Os grupos que têm conseguido sustentar suas próprias salas são os clássicos e os pioneiros, geralmente graças ao apoio do programa de *Salas Concertadas* do Ministério de

<sup>16</sup> Agradeço imensamente a Rossmery Arias por ter me facilitado o acesso às entrevistas que ela fez com vários bonequeiros, como parte de uma pesquisa apoiada pela Prefeitura de Bogotá, sobre a cultura festiva e o teatro de títeres em Bogotá. Ditas entrevistas, bem como o documento resultado da pesquisa de Arias (2009), nutrem esta minha pesquisa.

fundamental apareciera. ¿Qué debía encontrar? ¿Qué es lo que está dentro de mí? ¿Cuál es mi pulsión? La búsqueda pasaba por dificultades; la ansiedad y la angustia se apoderaban de mí y del proyecto no había nada, sólo abandono total (MARTÍN, 2009, p. 2).

Aparece, de forma renovada, a mesma dicotomia existente entre os bonequeiros, entre a estética (envolvendo sobretudo a técnica) e a política (a pergunta, a “pulsão” que movimenta a criação). A reflexão de Liliana retoma, aliás, a questão de se o teatro de títeres é um tipo de teatro (menor, miniatura, ou pelo contrário mais poético, etc.) ou uma das diversas linguagens (ou recursos) do teatro em geral. Para o artista plástico ou cênico, seria um corpete, algo limitante, partir da intenção de se expressar através da animação de objetos? Bem como o diretor de teatro de atores aproveita a linguagem do teatro de animação, os bonequeiros da JUTI recorrem à linguagem do teatro de atores, mas sempre sob uma opção que eu consideraria intermédia, que é a do *clown*, figura trickster com a capacidade de evocar o humano e o não-humano<sup>238</sup>, a máscara e aquilo que a mascara.

A exploração da linguagem da performance, apesar da tensão que gera na artista bonequeira, nela traz à tona questões interessantes, tratadas neste documento, do teatro de títeres, tal e qual foi apropriado, explorado e aspirado pelos bonequeiros da JUTI.

[...] mi presencia era dual, no era solo yo, estaba él, el títere, ser independiente totalmente vivo y autónomo a quien yo le prestaba mi cuerpo y energía para su acción. Podíamos estar en escena separadamente cada uno en momentos determinados, pero también los dos

<sup>238</sup> Neste ponto, devo admitir que é problemático definir o que é “humano”, dificuldade herdada do próprio Latour, que nunca deixa claro o que é mesmo um humano (similar ao que acontece com “moderno”, no mesmo autor). Mesmo assim, e para fornecer elementos que enriqueçam esta problematização, considero que o humano pode ser abordado como um conjunto divisível de vínculos, como na noção melanésia de *dividuo*, descrita por Strathern (2006), ou da pessoa fractal em Lima, que descreve os modos de socialidade dos *Yudjá*. Esta autora sugere que esta pessoa fractal “não é um todo, não é um princípio de totalização, mas o que secionamos e tratamos como ponto de referência em um certo campo relacional. Tampouco é uma parte, pois não se pode ser destacada de um todo” (LIMA, 2005, p. 121)). Ora, até onde os vínculos vão, ou seja, onde traçar o corte, sem afastar-se demais da condição de humanidade?

possa derivar do processo até então referido como JUTI. Isto é, trata-se de uma amostra dos desafios e novos horizontes para as ações dos jovens bonequeiros em Bogotá.



Figura 41. Cena de *La flor del mal*

Al comienzo del segundo semestre de la Maestría interdisciplinar en teatro y artes vivas, se hizo necesario aclarar el camino del proyecto de creación de cada uno. Mi proyecto en esos momentos partía de unos supuestos técnicos y prácticos claros: quería hacer un montaje con objetos cotidianos; ser atravesada por el teatro de la crueldad. Pensaba en el Periférico de Objetos de Buenos Aires<sup>237</sup> como modelo a seguir todo el tiempo; buscaba un “texto” que propiciara la obra; pretendía alcanzar una animación a la vista, con narraciones entre los objetos y los animadores por separado, simultáneas y entrecruzadas. Estas pautas [...] de algún modo seguían atadas al universo de los títeres. Por una especie de prejuicio personal y profesional me negaba a salir de allí, aún cuando no sabía qué quería decir con toda esta técnica; este panorama me limitaba demasiado. Con frecuencia sucede, sobretudo en el gremio titiritero, que lo primero que se define es la técnica y después se definen los otros elementos, esta puede ser una vía de creación válida, pero no muy efectiva a veces. Pero el reto que proponía la maestría era hacer todo lo contrario, encontrar la pregunta que movía la creación y luego ir encontrando las distintas técnicas y elementos que el proyecto orgánicamente iría solicitando, esto para mí no era nada fácil en ese momento.

De algún modo, la supuesta claridad del quehacer artístico que practico hace más de una década me impedía encontrar el estímulo profundo que me movía a crear. Al reconocer estas limitaciones, tuve que detenerme, vaciar toda esta supuesta claridad, me abandoné; estuve en el limbo de la nada, sin horizonte, sin fondo, sin altura. Me lancé a una nueva relación con el mundo y sólo me quedaba esperar... esperar a que la pregunta

Cultura que, desde 1992, fornece recursos econômicos para os gastos básicos de funcionamento das salas. É muito comum entre os bonequeiros a correlação entre a consolidação do movimento, uma tradição titeriteira específica e a proliferação de salas. Isto é, eles consideram que os grupos crescem, maduram e se consolidam na medida em que têm espaços físicos próprios ou, pelo menos, permanentes para o trabalho criativo. Como diz Jorge, do grupo *Ringletes*, trata-se de uma atividade artística que precisa de uma infraestrutura mínima para se desenvolver, tanto para o armazenamento e trabalho com os materiais utilizados para construir objetos, bonecos e cenários, quanto para ensaiar. Em oposição a esta idéia, está a percepção – e a experiência – de outros bonequeiros, que consideram que, mesmo que seja uma necessidade, contar com uma sala própria geralmente torna os grupos mais voltados para trabalhos administrativos e de gestão, descuidando assim do trabalho artístico.

Além disso, é também muito comum que os grupos de teatro de títeres sejam conformados por pessoas da mesma família (irmãos, primos, pais e filhos, o casal, etc.), seguindo talvez um padrão recorrente em países (sobretudo europeus e asiáticos) com uma longa história deste tipo de teatro, nos quais se apresentam práticas e saberes herdados via familiar, com pouco interesse na inovação, concentrando-se na reprodução de uma expressão artística antiga, frequentemente chamada de “tradição”. Porém, e perante as pretensões do Estado – através de políticas públicas – de inserir formalmente os artistas bonequeiros na sociedade colombiana (isto é, padronizando-os como profissionais de um ofício), as formas de organização se diversificam. O caso do grupo *Hilos Mágicos* exemplifica isto: o grupo iniciou atividades (em 1974) de forma espontânea, como muitos outros da época. Assim, no grupo todos faziam de tudo, mas logo começaram a entrar em crise, por causa da distribuição de responsabilidades e tarefas, cada vez mais desigual. Por esse motivo, decidiram funcionar como cooperativa, na qual cada um atuava de forma diferente, assumindo funções específicas. Esse modelo foi mudando, devido à tendência geral dos grupos da época de funcionar cada vez mais sob a idéia de uma direção (uma minoria) e menos sob a idéia de uma assembléia (majoritária). Finalmente, e depois de mais crises, Ciro Gómez, diretor do grupo, decidiu implementar o modelo de companhia (emprego cultural que funciona a partir de contratos temporários de pessoal para projetos artísticos específicos) que já funcionava com sucesso para algumas iniciativas no campo do teatro de atores. Assim,

<sup>237</sup> Grupo de teatro de animação argentino criado em 1989.

*Hilos Mágicos* se constitui juridicamente como associação cultural, sob uma direção administrativa que contratava pessoal para projetos. Nos momentos de maior sucesso, o grupo teve até quatro elencos simultâneos, apresentando peças em diferentes cidades do país e do estrangeiro.

No caso dos grupos que fazem parte da JUTI, só o grupo *Materile* é juridicamente constituído como corporação cultural (aliás, curiosamente os bonequeiros que criaram o grupo se iniciaram no ofício no grupo *Hilos Mágicos*). O resto funciona a partir da contratação – se necessária – sob a representação individual de algum dos integrantes do grupo.

### 1.2.2 Bonequeiros, uní-vos! ATICO, *Asociación de Titiriteros de Colombia*

Como em muitos lugares do planeta, e na América Latina, os anos 60 e 70 na Colômbia foram uma época muito politizada, onde a contagiosa militância (principalmente de esquerda) ameaçava o teatro de bonecos, colocando-o no risco de descuidar da forma para se dedicar à mensagem, acabando assim com a magia dos títeres (ROBLEDO, 1987).

Esta foi uma época durante a qual as questões sociais e políticas foram empurradas à força nas expressões artísticas, cujos produtos (escritos, audiovisuais, cênicos, etc.) foram e são comumente conhecidos como *panfletos*. Porém, foi também um ambiente que favoreceu a emergência de propostas e de formação de coletivos maiores, não necessariamente militantes, mas sim de união e agremiação. Em 1966, no meio de um forte movimento e da emergência de muitos grupos de bonequeiros, é organizado o primeiro festival de títeres em Bogotá, no Centro Colombo-Americano, e começam assim as tentativas de criação de uma organização gremial de bonequeiros colombianos, que só foi concretizada muitos anos depois (em 1989) com a criação da *Asociación de Titiriteros de Colombia* (ATICO). O interesse inicial da criação de ATICO foi a de facilitar os processos formativos (tanto no país, através de oficinas e festivais, que são lugares de troca e aprendizagem, quanto no exterior) e o acesso a recursos (sobretudo públicos).

A ATICO cumpre um papel fundamental como espaço de legitimação (isto é, de vigilância, proposição, contestação e execução) da política pública de arte dramática, no que diz respeito ao teatro de

algumas letras brancas sobre um fundo preto, onde se lê: *Recámara*, uma referência à parte da pistola. A imagem congelada e silenciosa na tela da TV dura aproximadamente um minuto. Enquanto isso, Liliana



Figuras 40a-c. Cenas de *La flor del mal*

pega o boneco que está sobre a estante, e o anima (sua mão direita anima a boca, e a esquerda o braço esquerdo do boneco). O títere policial pega a arma, um brinquedo plástico que tem uma pequena luz, uma espécie de raio laser vermelho. Ele está alerta, como se estivesse no meio de uma operação, olha para todos os lados, se joga no chão, e aponta o raio vermelho da mira da arma nos espectadores. O ponto vermelho percorre e ameaça o público. Porém, percebo que o títere policial alivia um pouco a tensa densidade desse mundo de armas, frialdade, desejo, morbo e sedução. Depois desses segundos de interação com o boneco, o vídeo volta a cena anterior, ouvimos novamente o som da conversa, e a *femme fatale* volta a interagir conosco. O esquema é repetido umas cinco vezes (com títulos que evocam as partes da pistola – *Muelle de Avance*, *Cerradura*, *Retén*), o som funciona também de forma repetitiva, dando uma chance maior para que possamos entender a conversa, e a performance acaba com o vídeo, e com a saída da Liliana da sala, depois de colocar de volta a gabardina e deixar novamente no armário o boneco com seu aparelho laser e sua arma.

e e e

Menciono aqui a performance de Liliana, do grupo *Materile*, por considerá-la um exemplo extremo dos rumos que o trabalho com o teatro de animação pode tomar no coletivo JUTI, ou para aquilo que

centro da sala, com toalha de renda. As imagens são acompanhadas pelo som de uma conversa entre um homem e uma mulher. Reconheço a voz feminina, é Liliana. Depois soube que a voz masculina era do irmão dela, que naquela época trabalhava no *Departamento Administrativo de Seguridad* (DAS), organismo de inteligência do Estado colombiano. A conversa entre eles é basicamente uma discussão sobre o que acontece na Colômbia, sobre o governo do presidente Alvaro Uribe (que Liliana critica fortemente), sobre o paramilitarismo, os vínculos deste com políticos (congressistas, governadores, prefeitos, etc.) dos partidos próximos ao presidente, e sobre os escândalos em torno do próprio DAS, que foi ilegalmente utilizado para grampear os telefones de jornalistas e de políticos dos partidos da oposição. Quase ao mesmo tempo em que o vídeo começa, Liliana aparece, na porta ao lado do televisor, muito maquiada e com uma gabardina bege, fazendo movimentos sensuais, mas também algo exagerados. Bruscamente, como com pressa, ela tira a gabardina, e fica de *lingerie* preta, com cinta-liga da mesma cor. Ela começa a se aproximar dos espectadores,



Figura 39. Cena de *La flor del mal*

com movimentos sempre exageradamente sensuais. Agora fica claro que o som da conversa não vem do vídeo, vem de um pequeno aparelho que ela carrega no cinto, e sai por quatro pequenas caixinhas de som, que ela colocou nas nádegas e nos seios. Assim, ela vai circulando pela sala,

olhando cada espectador, tocando-o, acariciando-o, e colocando seus

seios perto dos ouvidos da pessoa, que geralmente demonstra certo incomodo (como, confesso, aconteceu comigo). Depois dos primeiros risos, tímidos e nervosos, nós, espectadores, vamos entrando na sensorialidade múltipla da intenção comunicativa, e assim a sala fica muito silenciosa, pois todos queremos ouvir a conversa, que não é muito clara, tanto pelo volume das caixinhas, quanto pela qualidade de seu registro.

Repentinamente o som para e, ao mesmo tempo, o vídeo deixa de apresentar imagens do manual e da arma, passa para a imagem de

títeres e teatro infantil na cidade. Desde 2004, esta é a entidade encarregada de administrar os recursos distritais de apoio para o setor de teatro de bonecos e teatro infantil. A ATICO organiza as convocatórias, nomeia os júris, e estabelece os processos de seleção para a distribuição dos recursos públicos, inicialmente administrados pela *Orquesta Filarmónica de Bogotá*, entidade que desde 2008 é encarregada de executar as políticas distritais do setor cultural em geral (dança, arte dramática e música), de distribuir os recursos distritais para o setor, bem como de administrar os cenários culturais da cidade. A ATICO recebe os recursos designados para todo o setor de teatro de títeres e teatro infantil na cidade, isso significa que deve apoiar também os grupos que não estão afiliados à Associação. Tendo em mente a quantidade de grupos que existem e que emergem rapidamente, os recursos são bastante limitados, ainda mais se lembrarmos que se trata do apoio oferecido para todos os grupos de Bogotá, afiliados ou não à ATICO.

Cuarenta grupos se benefician directamente, eliminando alrededor de diez, quince grupos [são aproximadamente 50 os grupos afiliados a ATICO]. Cuarenta grupos entre treinta y cinco funciones y cinco proyectos de creación, y para esos cuarenta, digamos distribuyendo todo, más toda la producción, hay 144 millones de pesos. Vendrían siendo como de a tres millones por grupo (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

Essa responsabilidade exige quase todas as capacidades operativas e administrativas do pessoal que lidera a associação, todos eles bonequeiros que oferecem algumas horas do seu tempo para dito labor, sem reconhecimento salarial. Este é um fator importante para a ATICO ter tido, praticamente desde sua fundação, dificuldade para funcionar como organização nacional; são muitos os grupos de outras cidades que reclamam do centralismo desmedido. Aliás, a ATICO não recebe recursos do Estado colombiano, o que limita ainda mais sua capacidade de agir nacionalmente.

Existe também a seção Colômbia da Union Internationale de la Marionette, organização não governamental que tenta reunir e promover atividades em torno do teatro de marionetes no nível mundial. Porém, a UNIMA Colômbia tem pouquíssima incidência no meio e são mínimas as ações que realiza. Só existe na prática para alguns poucos bonequeiros com vínculos mais diretos, o que lhes permite aproveitar

oportunidades esporádicas de apresentar-se ou formar-se no exterior.

Apesar dos grupos de teatro de animação de Bogotá não dependerem totalmente dos recursos públicos, estes são a principal fonte de financiamento, nos editais distritais (através de ATICO, da *Fundación Gilberto Alzate Avendaño* e da rede de bibliotecas públicas) quanto nacionais (através do Ministério de Cultura). Por isso, talvez, é que Mauricio (do grupo *Materile*) me disse numa mistura perspicaz de seriedade e brincadeira que a melhor opção é estar associado às três organizações de bonequeiros existentes (ATICO, UNIMA Colômbia e JUTI), para poder garantir, pelo menos, três apresentações por ano. No caso da ATICO, estar afiliado a ela implica no pagamento de uma quota anual equivalente, aproximadamente, a 300 reais, o que nem todos os grupos fazem (não há mecanismos rigorosos e efetivos de punição neste tipo de situação).

Durante o segundo semestre de 2009, tempo em que eu fiz o trabalho de campo base desta pesquisa, a ATICO levou a cabo, pelo segundo ano consecutivo, um projeto intitulado *Becas de formación artística*<sup>17</sup>, que deu apoio a cinco grupos (a partir de uma convocatória aberta a todos os grupos de Bogotá), com o equivalente a oito mil reais para cada um, para a finalização de projetos de novas peças de teatro de animação (ainda não estreadas), com o requisito particular de incluir a vinculação de um diretor convidado, externo ao grupo. Dos cinco grupos escolhidos, três são da JUTI, e um deles, o grupo *Viralata*, tem como diretor convidado Edgar, do grupo *A-Garrapattta*, também da JUTI.

### 1.2.3 Dinâmicas formativas e reprodução do ofício

Nos últimos anos da década dos 80, houve um interessante movimento de bonequeiros na *Universidad Nacional de Colombia*, envolvendo vários grupos que ensaiavam em espaços cedidos pela instituição; realizavam-se oficinas permanentes de teatro de bonecos, criavam-se muitas peças, organizavam-se festivais com grupos de Bogotá e de outras cidades, que incluíam espaços de debate sobre o ofício. Aliás, alguns grupos, como *Libélula Dorada*, apresentavam-se periodicamente em *peñas culturales*, encontros boêmios de artistas variados, ideologicamente de esquerda.

<sup>17</sup> Na verdade, este projeto é apenas o componente formativo de um projeto maior que é realizado desde 2004, que é o festival de teatro de títeres para as crianças da cidade, que leva uma média de quarenta grupos para apresentarem-se em diferentes locais da cidade.

Aproveito para falar um pouco com ela sobre a pesquisa que está finalizando sobre os títeres em Bogotá, enquanto Mauricio arruma o espaço, e resolve o problema dos televisores, apenas um está funcionando. A idéia inicial era ter um televisor em cada um dos quartos nos quais vai ser realizada a performance, mas um deles não vai servir, é muito velho e não tem as entradas para o aparelho de DVD. Junto com Liliana (ela está se preparando em outra sala, já não dá mais tempo para cumprimentar-la antes da apresentação), Mauricio decidiu fazer a coisa em um espaço só. Em menos de quinze minutos chegaram mais pessoas, uma dúzia de espectadores, entre os quais reconheço várias pessoas, entre eles Carlos, do grupo *Proyecto Primate*. Fabio, um colega da Liliana que é o encarregado de apresentar a performance, anuncia que esta já vai começar, nos convida a passar à sala, mencionando o nome da performance e o nome da Liliana, e nos pede para sentar em algum lugar da sala.

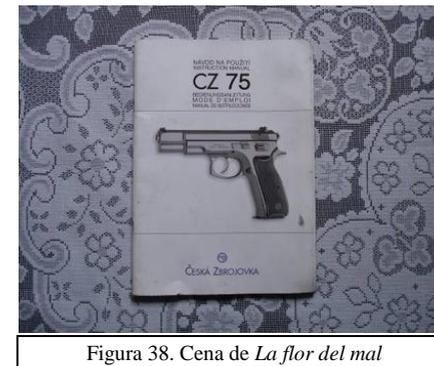


Figura 38. Cena de *La flor del mal*

A sala tem móveis antigos, todos eles de madeira. Encostadas em três das paredes, há várias cadeiras, uma estante e um banco comprida, suficientemente grande para que umas quatro pessoas sentar-se. Encostado na outra parede está o televisor, sobre uma mesa, e acima dele, na parede, um quadro com a imagem do Sagrado Coração de Jesus, o mais importante símbolo religioso na Colômbia. Ao lado há uma porta aberta. A porta pela qual a gente entrou, ao lado do banco, já foi fechada. No centro da sala, uma mesa baixinha com uma toalha de renda branca e, sobre ela, uma garrafa de vinho, duas taças, o manual de uma arma e o livro *Las flores del mal* de Baudelaire. Na estante há vários ornamentos típicos de uma casa (um abajur, um par de porcelanas, uma foto num porta-retratos) e um boneco, muito parecido com os que foram feitos para o *match*-espetáculo, com uniforme de policial, e com uma pistola entre as mãos, por enquanto, flácidas.

De repente, o televisor é ligado e começa a rolar um vídeo, com imagens de um manual de instruções para pistola, igual àquela que está com o boneco. De fato, aparece a imagem da arma sobre a mesinha no

da questão da pouca visibilidade dos objetos, que, aliás, eram muito ornamentados e cheios de detalhes. Depois das críticas recebidas, Giovanni perguntou: “então, afinal de contas, vocês assistiram apenas a uma luz vermelhinha e som?”

“Sim”, respondeu alguém, “apenas silhuetas e som”. “Pois é...”, replicou Giovanni de novo, “pelo menos a gente se arriscou!” O público ri e bate palmas.

### 3.4 Daqui pra frente, uma nova Constituição

#### 3.4.1 Bonecos ou performance, ou ambos? *La flor del mal*

Too much puppetry discourse assumes that the audience should be concerned with the nature of the puppet. Puppetry understood as a mode of spectatorship becomes a transparent theatrical medium, its value not guaranteed by the puppet's presence but depending on what the puppeteer can create with it (WILLIAMS, 2007, p. 128).

No dia da reunião de preparação do *conversatorio* do *Hemi*, Liliana me convida para assistir, naquela mesma noite, a apresentação da sua performance *La flor del mal: contrainteligencia doméstica*, feita como parte do trabalho de conclusão do seu Mestrado em Artes Vivas. Ela vai apresentá-la em um espaço cultural no centro de Bogotá, como parte de uma mostra de performances e *conversatorios*, paralela à programação oficial do *Hemi*, que inclui os diferentes trabalhos de performance feitos pela sua turma do mestrado. Interesse-me ainda mais por assistir quando ela comenta que na performance há um boneco animado por ela.

Centro Cultural *El Eje*, 8:00 pm. É a primeira vez que estou neste local, uma casa velha que há poucos meses tornou-se a sede de um processo cultural criado e mantido por um coletivo de jovens artistas e cientistas sociais que conheço, pois são também quase todos formados na *Universidad Nacional*. Parece que cheguei muito cedo, apesar da performance estar marcada para as oito da noite. Não chegou ninguém ainda, só está por aqui Mauricio (que está ajudando Liliana a organizar o espaço da performance, que tem vários móveis antigos e um televisor) e Rossmery, que acompanha e espera o Mauricio (eles têm que sair daqui a pouco para pegar Celeste, sua filhinha, que está com a avó materna).

O teatro de animação de objetos dificilmente tem conseguido entrar numa lógica de cursos de graduação e pós-graduação. Na Colômbia só existem algumas escassas iniciativas de disciplinas ou linhas de pesquisa, vinculadas principalmente a programas de formação em artes cênicas ou em educação, que reproduzem e recriam saberes e experiências basicamente através de uma mistura de atividades de socialização (festivais, oficinas, *conversatorios*<sup>18</sup>, etc.). Assim, para manterem-se atualizados, os bonequeiros seguem aprendendo e explorando principalmente nos espaços informais (as ditas atividades de socialização), ou nos espaços próprios de ensaio (ateliês) ou de apresentação (teatros).

As escolas formais de teatro de bonecos em Bogotá são mínimas, pois geralmente os processos formativos estão ligados aos grupos, sobretudo àqueles que têm salas, como o *Teatro El Parque*, construído em 1936 especificamente para o teatro de marionetes. Apenas em 1983 o *Instituto Distrital de Cultura e Turismo* de Bogotá cria a *Escuela Distrital de Títeres*, que teve uma vida curta, ao que parece pela imaturidade do grêmio de bonequeiros para administrar e manter o projeto<sup>19</sup>.

Com a aparição de salas para o teatro de títeres (tanto as criadas e mantidas pelo Estado nacional e pela prefeitura distrital, bem como as criadas, adaptadas e mantidas pelos grupos) surge também a possibilidade de desenvolver iniciativas de formação no ofício, através da realização de oficinas ou cursos curtos, ou ainda da experiência de participar como bonequeiros contratados. A configuração dos grupos de bonequeiros a partir de vínculos familiares resulta em pequenos núcleos de trabalho (os grupos como tais) que contratam outras pessoas, geralmente jovens curiosos e empolgados, para assim completar a equipe (não só de bonequeiros, também de assistentes técnicos) para determinada peça. Foi isso que aconteceu com a maioria de bonequeiros que fazem parte da JUTI, pois praticamente todos eles e elas se iniciaram em um destes três grupos-escolas de ampla trajetória:

*La Libélula Dorada*, grupo criado em 1976 pelos irmãos César e Iván Álvarez, é um grupo com a intenção de fazer teatro de bonecos

<sup>18</sup> Um *conversatorio* é um tipo de encontro para discutir coletivamente sobre alguma temática em particular.

<sup>19</sup> Além da escola distrital mencionada, outras duas iniciativas importantes, embora de curta duração, foram a *Escuela Nacional de Arte Dramático* (criada por *Colcultura*, o instituto colombiano de cultura que se converteu no Ministério de Cultura em 1997), com sede em Bogotá, e a escola de títeres do Instituto Popular de Cultura, com sede em Cali (ROBLEDO, 1987).

para crianças e adultos, com conteúdos sutilmente encaminhados a mensagens políticas (libertárias). As principais técnicas utilizadas são os bonecos de luva, de vareta, e o teatro negro, bem como a exploração da inserção do ator humano no teatro de bonecos.

*Hilos Mágicos*, criado em 1974 por Ciro Gómez, é um grupo cujas propostas são, em termos gerais, mais tradicionais, utilizando principalmente a técnica de marionetes, mas também bonecos de luva e teatro negro<sup>20</sup>.

Estes dois grupos, que segundo a classificação de Arias (2009) seriam grupos pioneiros, contam com salas próprias, sendo elas talvez as mais reconhecidas na cidade como locais de apresentação de teatro de bonecos. Além disso, são as sedes de festivais de teatro de animação, bem como de outros espetáculos (de teatro, dança e música).

O outro grupo-escola de bonequeiros da JUTI é *Eclipse*, que funcionou de forma diferente aos outros dois. Trata-se de um grupo criado em 1989 no interior da *Universidad Nacional de Colombia* (sede Bogotá), a partir do *Taller de Experimentación de la Imagen Dramática*. O grupo *Eclipse*, dirigido por Mary Olarte, convocava estudantes da universidade através de cursos semestrais de extensão, e, a partir daí, eram selecionados alguns participantes para formar o elenco das peças do grupo. Vale a pena salientar que na Universidade Nacional não existe um programa de Artes Cênicas. Portanto, trata-se de um grupo mais flutuante na configuração dos seus integrantes (nem todos os que participam ficam mais de um semestre; além disso, aqueles integrantes que concluem seus cursos de graduação acabam saindo também do grupo). Contudo, apesar disso, este é um grupo com uma riqueza interessante devido à diversidade profissional dos participantes (principalmente artistas plásticos, mas também filósofos, médicos, músicos, antropólogos, psicólogos, historiadores, etc.). No início, o espaço de trabalho era fornecido pela universidade, mas, com as reformas administrativas e acadêmicas que privatizam cada vez mais a infra-estrutura física da instituição, o grupo ficou sem espaço e perdeu sua dinâmica. Atualmente, Mary Olarte dirige um processo de teatro de atores com servidores da universidade. Assim, por enquanto, o grupo *Eclipse* deixou de existir.

Yo llegué a los títeres cuando estudiaba artes plásticas en la Nacional, y en los últimos años de

<sup>20</sup> O teatro negro caracteriza-se pelo uso de uma luz roxa (ultravioleta), no cenário em total escuridão, que tem um efeito sobre objetos e figurinos de cores fosforescentes.

a pesar de todos los conflictos que puedan haber [...] por eso el *match* se sigue haciendo y seguimos yendo [...] Y la otra cosa es que se hace una idea de hacer un montaje colectivo, ya como una obra artística, no la *comparsa*, sino una obra que se presenta [...] es una obra de improvisación de títeres, pero ya es un montaje, no es solamente como el taller de improvisación en el que cada quien quiere improvisar, sino que se monta como un espectáculo (Liliana, do grupo *Materile*).

Por outro, os *practicatorios* poderiam ser considerados como atividades desdobradas do *match*, mas seriam uma espécie de nível mais avançado? Mais íntimo e restrito? Como já foi mencionado, só foram realizados três *practicatorios* até agora, e neles os participantes foram profissionais (titeriteiros profissionais), quase todos da JUTI. Nestas ocasiões ficou evidente o caráter reflexivo do evento, uma reflexão que se abarca as propostas técnicas, plásticas e cênicas, confirmando a proposta do coletivo para o evento, entendido como espaço de formação, que substitui o que antes era operado através do *match*. Agora só resta esperar pelo que vai acontecer nos futuros *practicatorios*, e, antes de mais nada, espera-se sejam realizados com regularidade.

e e e



Figuras 37a y b. Ejercicio do grupo Y8 no primeiro *practicatorio*

No primeiro *practicatorio*, Giovanni e Juliana, o casal que fundou o grupo Y8 (e que recentemente vinculou-se às atividades da JUTI), apresentam um exercício no qual tentam criar o espaço cênico dentro de uma caixa, forrada com tela. Tudo acontecia dentro da caixa, e a única luz estava dentro dela, na parte da frente, o que não funcionou muito bem. No final do exercício, quase todos os comentários trataram

[...] se empieza a dar una discusión, de qué es lo que podríamos hacer para que el *match* tuviera también algo mayor de rigurosidad en algunas cosas, porque en ese momento, en el que yo llego a ver el *match*, es una vaina tan abierta que cualquiera puede pasar, y pues eso es bacano en la relación con el público, pero [...] es muy difícil que el actor o el titiritero desarrolle su potencial de improvisación con gente que no tiene unas mínimas herramientas actorales (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

[...] pienso que el estancamiento es más por... pues cuando tú te metes en el tema de la improvisación, te metes en el tema de la creación, y una creación casi instantánea, eso es dejar salir lo que se te ocurrió en ese momento y no en otro, pero si no se te ocurrió nada, ¿pues qué vas a hacer? Entonces era como forzar un poco esa situación, me parecía como difícil, pero la improvisación es un arte que no es fácil, nada fácil [...] a mí me parece que más se ha caído en la banalización de ese arte de la improvisación [...] después de 5 veces que has hecho lo mismo, ya... aunque cada improvisación sea diferente, el juego se te jode, ya como que hay una estructura en la cabeza [...] más lo veo por ese lado, lo de la competencia para mí pasó a un segundo plano, y más era el problema de “bueno, pues inventémonos ejercicios de improvisación” (Jorge, do grupo *Ringletes*).

Junto aos desgastes gerados por outras questões (aquelas que marcam o fracasso organizativo), o desgaste do *match* acentuou a crise do coletivo. Porém, surgem novas iniciativas para tentar dar um novo impulso à JUTI. Por um lado, o *match* vira espetáculo, como uma primeira peça coletiva da JUTI, além das *comparsas*.

[...] con todo lo difícil que ha podido ser, y que puede seguir siendo, sí hay como unas ganas de reunirse para hacer cosas con otros, y eso también hace que nos volvamos a encontrar y nos veamos,

la carrera, me empecé a obsesionar con el movimiento, con el movimiento desde la imagen, y con el movimiento desde la interactividad que podrían generar los objetos. [...] Terminé proponiendo para mi tesis hacer pinturas en vivo, con objetos en movimiento, y no tenía ni idea qué era eso, empecé fue a recoger muchos objetos de la basura, de la casa, y a improvisar en un teatrino<sup>21</sup> que me regaló [una tía], pero yo lo recibí no pensando en un teatrino, sino en un espacio demarcado, como en un marco espacial para esas pinturas en vivo. Y empecé a improvisar y a grabar en la cámara, porque pues no tenía cómo ver desde afuera, [...] empecé ya como a repetir secuencias que me parecían graciosas, como que viéndolas en el video, decíamos, “huy, de pronto esto sí funciona, o parece tener algo ahí”. [...] A los 4 meses de estar haciendo eso fue que, viendo los videos, dije, “huy, ¡estos son títeres!” Además de que durante esos 4 meses vi La isla de Acracia, de la Libélula Dorada, [...] y a mí me sorprendió mucho esa obra, y dije, “sí, definitivamente esto es títeres, a mí lo que me gusta hacer son títeres, pero pues no quiero hacer eso, pero es algo así” (Edgar, do grupo *A-Garrapatta*).

Há ainda alguns, poucos, casos de bonequeiros que não chegaram ao ofício por nenhuma destas escolas, sendo autodidatas. Contudo, geralmente, em algum momento, eles trabalharam, mesmo que esporadicamente, para grupos mais antigos e reconhecidos. A todos eles acrescentam-se aqueles que chegaram ao ofício e à JUTI através da própria JUTI. Isto é, pode-se considerar que, apesar de sua curta vida (5 anos), a JUTI tem sido também um espaço de formação de novos bonequeiros, aproveitando suas maiores virtudes: a diversidade de trajetórias e processos formativos como bonequeiros (estabelecendo assim uma diversidade estética e dramaturgica), e a disposição para a troca de saberes, procurando crescer e enriquecer o trabalho de cada grupo, bem como tecer os projetos e as ações da própria JUTI. Trata-se,

<sup>21</sup> Chama-se *teatrino* ao palco-cenário comumente usado no teatro de bonecos, para ocultar os títereiros. Segundo tenho conversado com bonequeiros brasileiros, no Brasil é também conhecido como “empanada”.

eu considero, de uma proposta formativa com uma riqueza interdisciplinar semelhante à de *Eclipse*. Uma proposta interessada também na sistematização da experiência, tanto dos grupos quanto do grêmio geral, características estas que, segundo os próprios bonequeiros da JUTI, dão ao coletivo um valor agregado que nos grupos clássicos, pioneiros e locais, é pouco observado.

lo que uno tiene que hacer es tener memoria de eso. ATICO y JUTI son movimientos que también incluso nos han dado la oportunidad de reflexionar sobre ellos [...] reflexionar, oiga, mire cómo un pequeño gremio, que son los titiriteros, se comunican, cómo se piensan ellos mismos, que pienso que también es una reflexión muy fuerte (Ernesto, do grupo *Viralata*).

### 1.3 Qual a necessidade? Nasce a JUTI - *Juventud Titiritera*: um nome e um propósito comum

Os primeiros encontros entre jovens bonequeiros, que foram configurando o que agora é a JUTI, aconteceram graças à vontade dos bonequeiros de tornarem-se visíveis no meio bogotano, pois não existiam então para eles facilidades de acesso a espaços para se apresentar, ou a oportunidades de consecução de recursos econômicos para a produção de peças. Alguns destes bonequeiros faziam parte ou trabalhavam para alguns dos grupos tradicionais (clássicos e pioneiros) de teatro de bonecos. Através de suas atividades artísticas (oficinas, festivais, apresentações próprias ou alheias), eles começaram a se conhecer, se encontrar e a compartilhar suas experiências particulares, bem como suas inquietações frente aos seus futuros projetos independentes como bonequeiros. Alguns, apesar de estarem ainda trabalhando com um grupo de trajetória mais reconhecida, já tinham seus próprios grupos ou, pelo menos, o projeto de começá-los, geralmente com outros jovens com os quais trabalhavam nesses grupos já reconhecidos. É o que aconteceu com o grupo *Materile*.

nosotros, por ejemplo, *Carretaca* y *Materile*, éramos visibles para *Hilos Mágicos*, porque incluso *Ciro Gómez* nos apadrinó mucho tiempo. Nosotros empezamos con *Materile*, pero seguíamos los tres vinculados a los elencos de las obras de *Ciro*, hacíamos trabajos temporales de

los otros son los grupos malos”, porque [...] ese ha sido el problema fundamental. [...] Esa posición maniquea<sup>236</sup> ha dañado muchísimo, porque no se ven las cosas en la perspectiva de desarrollo [...] Eso es lo encantador de la JUTI, que tú no estás siendo calificado como bueno ni como malo, sino que vas hacia un proceso, y ese proceso es el que se intenta apoyar, algunos se dejan más, otros se dejan menos. Cuando se ve eso como un organismo vivo, entonces tu posición frente [...] al proceso, se vuelve una muy diferente (Jorge, do grupo *Ringletes*).

É deste modo que o *match* de improvisação operou, por muito tempo, como um espaço regular e regularizador do movimento, fortalecendo competências artísticas (competências para performar na arte da animação) e políticas (competências para competir na arte, sob certos princípios do coletivo).

Sí hay un nivel de competencia, porque yo creo que es inevitable que al ser artistas, sí haya un nivel de eso, en unos más que en otros, [...] y en el *match* uno evidenciaba quiénes eran como los más fuertes en animación, los más limpios, y había algunas personas que sí sentían... o que uno sentía que esas personas sí estaban como diciendo, “¿quién será mejor de nosotros dos?”, o algo así, pero lo bueno era que eso se generaba dentro de un ambiente de confianza, y entonces uno no sentía que era una rivalidad, sino que era como una competencia sana, como una comparación tranquila, en la que cada uno ponía como, “yo tengo todo esto”, y el otro, “yo también tengo todo esto” (Liliana, do grupo *Materile*).

A partir do desgaste do *match*, que perdeu importância como espaço de formação (na animação de objetos e na improvisação), muda a perspectiva dos bonequeiros perante o caráter amplo e aberto dessa formação. Aparece, então, uma diferenciação clara entre profissionais e profanos, bem como uma reivindicação da complexidade e da exigência disciplinar da improvisação.

<sup>236</sup> *Maniquea*: “maniqueísta”.

que pensa ser esperto, o intelectual, o que domina, e quase sempre veste roupas elegantes; e pelo *clown* “augusto”, que é o bobo, o estúpido, sempre sujeito aos desmandos do branco (ICLE, 2006, p. 14).

Isto é apenas um princípio básico; nem é sempre o “branco” o esperto em determinada situação, nem o “augusto” é o estúpido que é caloteado. Portanto, os humanos e não humanos improvisando são eles mesmos divisíveis, em estados ou momentos “brancos” e em estados ou momentos “augustos”, por assim dizer. No caso dos *munrracos*, que implicam em trios e não duplas, o jogo do status é mais complexo, hierarquizado, dinâmico e relacional. Numa sessão de treinamento na época da oficina de *bunraku* mencionada anteriormente (seção 2.2.2), Carlos filma enquanto Camilo, Edgar e Lucía animam um boneco dançando<sup>235</sup>. A partir de uma pergunta da Lucía, que não estava assistindo às oficinas, Carlos reflete sobre a técnica:

L: ¿La cabeza es la que lleva la respiración?

C: No, todos... O sea, es como una marca y todos se unen, pero las propuestas no sólo vienen desde la cabeza, que es lo que nos decían. Entonces es como proponer desde tu parte, no queriendo ser la cabeza tampoco, pero sí desde tu parte. Entonces eso hace como que la repartición de la responsabilidad del muñeco, de la animación, sea más compartida.

Camilo: Otra cosa es cuando quiere controlar la cabeza... ya no tiene nada qué hacer!

Essa circulação, aparentemente rápida e instável das posições relativas ao status, permite vislumbrar um caminho para que possamos efetivamente pensar no poder e na dominação a partir da vitória e do desarranjo do conteúdo das forças sociais implicadas, contanto que não passemos por essas categorias como se elas já fossem dadas, ou como se fossem relações entre causas e efeitos. Talvez haja uma projeção disso para outras faces do auto-reconhecimento na coletividade.

[...] no se puede hablar como hablaban los grupos más viejos, “es que nosotros somos los buenos y

<sup>235</sup> Ver no anexo 3, o vídeo dessa sessão dança *munrraco*.

producción y cosas cuando él necesitaba, participábamos en los proyectos de festivales y de *comparsas* que él organizaba. Entonces él nos tenía como ahí, pero era el único, porque ningún otro grupo de los duros de Bogotá... como que, ah, los chinos<sup>22</sup> que trabajan con Ciro, pero no había ningún reconocimiento ni ninguna visibilidad, pasaban los años, ya llevábamos por ejemplo tres años, cuatro años, y seguíamos en la misma... “los hijitos de Ciro”, y no más. [...] Era como eso, como mostrarle a ATICO que estamos apareciendo, porque sabíamos que existía ATICO [...] Y cuando apareció Javier y Angélica, era como, ¡huy, hay más, entonces se puede hacer! Era como buscar más fuerza para eso (Liliana, do grupo *Materile*).

Aos poucos, os jovens bonequeiros que trabalhavam com os grupos já reconhecidos, ou que estavam tentando manter seus próprios projetos (ou as duas coisas), começam a se encontrar em pequenos grupos que ainda não sabem da existência de vários outros que estão na mesma situação. Empolgados pelo fato de conhecer colegas da mesma geração que estavam vivendo experiências semelhantes, ainda não sabiam que eram mais do que imaginavam.

las personas jóvenes titiriteras se cruzaban en espacios por x o y razón, y se empezaba a decir, huy no, chévere reunimos para tal cosa, que yo tengo un material que me gustaría mostrarles, yo tengo... leí tal libro, chévere que pudiéramos hacer una red... empezaron como a idearse cosas (Rossmery, do grupo *El beso*).

Além disso, o nome JUTI começou a aparecer como uma brincadeira nos encontros destes pequenos grupos de jovens bonequeiros. A conversa seguinte é uma troca de versões a respeito disso, entre Mauricio (do grupo *Materile*) e Rossmery (do grupo *El beso*).

R: “en el taller de *Eclipse* -todavía no existía *Dedos* formalmente[...] se dice sí, es que hay que hacer la *Juventud Titiritera*, también porque todo

<sup>22</sup> *Chino* é uma forma muito comum de referir-se a uma criança na gíria bogotana.

el tiempo era como a tratar de hacerle la contraprestación a la rosca<sup>23</sup> de los viejos, que de cierto modo se sentía que como que tenían monopolizado todo, tanto el mercado, como la creación, como la escena titiritera [...] la gente sólo pensaba que títeres eran [...] los grupos que llevaban más de 20 o 30 años. Entonces pues en un momento dado [decimos] “nosotros queremos dedicarnos a este arte, pero cómo hacemos para romper con esto?”

M: matar al padre...

R: Exactamente, entonces la idea era bueno, pues juntos de pronto damos un golpe más certero, en cambio si cada uno va por su lado... además que pues chévere juntos porque a todos nos conectaba algo, la universidad, éramos de la [Universidad] Nacional [...] nos habíamos conocido en *Eclipse* en algún momento, y entonces en un momento dado [dijimos] “sí, claro, es que hay que hacer la *Juventud Titiritera*, en broma a la *Juventud Comunista*” [JUCO].

M: El nombre realmente [...] no fue en el taller de *Eclipse*, eso primero fue... creo que fue por esos días, y fue por una cosa que organizó ahí *Eclipse* en la Nacional. Pero eso no fue en un taller, eso fue en un bar, [...] y medio borrachos.

R: Desde *Eclipse* estaba el chiste [...] en un momento dado se escucha el nombre en una de esas reuniones y pega, huy, claro, la locura, [...] o sea, *Juventud*, porque en contraposición a los viejitos, y *Titiritera*, pues porque era el oficio. Y pues claro, con la JUCO la burla estaba ahí latente.

M: Sí, estábamos borrachos y salimos gritando consignas, “que le corten los hilos!”, “veneno para las libélulas!”, “insecticida a las libélulas!”, “¡e vamos a cortar los hilos!”, bueno, güevonadas<sup>24</sup> así...salimos así... “que no quede títere con

<sup>23</sup> Na Colômbia, o termo *rosca* é utilizado para referir-se a um grupo de preferências. Quando alguém é da *rosca*, quer dizer que faz parte de um grupo privilegiado de preferências.

<sup>24</sup> *Güevonadas*: besteiras.

assumir um estado de criança. Para tanto, é preciso tanto de uma intensidade quase religiosa, quanto de um estado extremo de secularidade, de profanação e de disposição para brincar (GROSS, 2009).

Como dito acima (ver seção 2.2.2), em dezembro do 2008 eu participei de um *match* dedicado à técnica dos *munrracos*, adaptada do



Figura 36. *Munrraco* em ação, durante um *match*

*bunraku* japonês. As regras particulares desse *match munrraco* incluíam a improvisação em trios, formados, cada um deles, pela “cabeça de série” (um bonequeiro treinado na técnica), uma segunda pessoa escolhida por ele, e um terceiro integrante voluntário, da platéia. A cabeça de série é quem decide a distribuição da equipe para animar o boneco, com frequência perguntando aos integrantes do grupo qual parte do boneco gostariam de animar. Assim, a apropriação particular da técnica, que mantém em aberto a possibilidade de trocar a parte do corpo que cada um anima, (evitando assim as hierarquias marcadas na tradição japonesa da arte), permite manter mais nivelada a distribuição de forças na agência, e manter seu desenvolvimento negociado mais

complexo. Deste modo, o jogo de status que acontece no interior de cada trio improvisador, mesmo dinâmico, tem alguma semelhança com aquele que acontece – e muitas vezes sustenta – as duplas em estado *clown*.

O *clown* é encontrado quase sempre em dupla e representa micro-estruturalmente as relações de toda a sociedade contemporânea. A dupla é formada pelo *clown* chamado “branco”, aquele

Esta lógica, que implica na idéia da competência durante os *match* de improvisação, é um dos elementos que derivaram do trabalho com o *clown* durante diversos processos da JUTI, desde a primeira *comparsa*. Uma performance desastrosa (para o artista) pode ser um espetáculo bem-sucedido (para o público), como no episódio mencionado da peça “*La Niña Valiente*” do grupo *Titirituerka* (seção 2.2.1).

Voltando à noção de competência em Bourdieu, haveria aqui o risco de assumirmos a existência de uma “ortodoxia” (os grupos velhos, tradicionais e referenciais) que estaria em relação, e com frequência em oposição, a uma “subversão” (isto é, os grupos novos e a sua inovação, experimentação, etc.). Porém, o jogo é muito mais dinâmico, tanto pela artificialidade (que não é inutilidade) das categorias – como as de Arias (2009) – para enxergar os grupos, quanto pela artificialidade da dissecação entre o organizativo e o artístico.

Las peleas y contradicciones entre los sectores tradicionalistas y renovadores son enfrentamientos estériles, falsos, improcedentes, igual que los que se producen entre profesionales y aficionados. A la larga todos van a beber de la misma fuente y se necesitan mutuamente; sólo a través del diálogo, la reflexión y el intercambio de experiencia se hace posible el crecimiento (CURCI, 2007, p. 129).

Jurkowski decía que las convenciones que nos han dado la tradición eran instrumentos que creaban consenso entre el escenario y el público. Yo, que en mi juventud experimenté la resistencia de los continuadores de la tradición contra las tentativas de renovación, repliqué con una metáfora: la tradición es la tierra en la que el artista vivo planta nuevas flores. Para que las flores crezcan hay que remover siempre la tierra y abonarla. Y el agua que da vida viene de fuera (MESCHKE, 1988, p. 21).

No caso do teatro de animação de objetos, bem como do *clown*, a competência vai implicar um jogo oscilatório, graças à contradição do ator-animador, que se constrói como uma criança disciplinada, ou melhor, como um adulto disciplinado com uma preparação especial para

cabeza!”, bueno, jodiendo<sup>25</sup> así.

O fato mencionado por Mauricio em sua fala, que teve lugar na *Universidad Nacional*, foi uma apresentação do grupo *Eclipse*, durante um festival que o mesmo grupo organizava ali. Nesta ocasião, muitos dos bonequeiros que já se reconheciam como parte de uma nova geração desta arte, e começavam a pensar em ações conjuntas, se encontraram. Depois do festival, inspirados pela efervescência do álcool, os jovens bonequeiros realizaram algumas reuniões, nas quais foram discutidos os interesses comuns a todos e a finalidade de iniciar um trabalho coletivo, com objetivos tanto artísticos quanto de gestão. O particular da convergência de interesses tem a ver com a necessidade de, digamos



Figura 7. Logo da JUTI. Note-se que já inclui o nariz vermelho do *clown*

assim, confrontar os seus próprios mestres para ganhar oportunidades e recursos para os seus projetos independentes. Isto é, todos eles coincidem em que, para poder tornarem-se independentes dos seus pais artísticos (basicamente dos três grupos mencionados na seção anterior), devem matá-los, ou seja, considerando-os seus adversários na concorrência – sob condições de igualdade – por recursos e oportunidades de

formação e apresentação. A primeira de ditas reuniões foi feita em setembro ou outubro de 2004.

fue lo primero que salió, eso sí me acuerdo hartísimo: por qué no hacemos un festival de los grupos jóvenes? Entonces busquemos en las universidades y nos presentamos en las universidades, y no sé qué, esa creo que fue la primera línea de acción que hubo, o la primera idea como tal [...] primero era como una forma para vernos, siento yo, o sea, no comenzamos con la cosa del ideal [...] incluso era una respuesta a ATICO (Carlos, do grupo *Proyecto Primate*).

<sup>25</sup> *Joder* literalmente traduz *foder* ou *escangalhar*, mas também pode significar *brincar*, como neste caso (*jodiendo* aqui significa *brincando*).

Entonces dijimos bueno, si nosotros somos los jóvenes, y estar en ATICO pues no significa realmente mucho para entrar en el movimiento real de las cosas, dijimos, pues unamos esfuerzos, y entonces yo, que llevo 5 años trabajando unos contactos, un público, un lenguaje, y cada grupo igualmente por su lado, pues unamos eso y entonces ya tenemos 5 lenguajes, tenemos 5 procesos de público, tenemos 5 procesos de gestión. Pero todo se enfoca hacia la gestión, básicamente a conseguir funciones, a conseguir contactos en universidades... Se pensó entonces en un festival JUTI, esa fue la primera idea. Entonces festival JUTI era presentar las obras de los 6, 7 grupos que habían en ese momento, en todos los espacios donde fuera posible [...] era ir a hablar a las universidades, ir a hablar en ciertos teatros, ir a hablar a la alcaldía para presentar en los parques, y en ese momento esa idea fue sólo esa idea, porque nadie hizo nada (Edgar, do grupo *A-Garrapatita*).

Pues fue muy complicado concretar eso...pero en últimas hasta mejor... sí, porque [...] si ese objetivo de gestión hubiera sido efectivo y hubiera funcionado, de pronto no nos hubiéramos preocupado por hacer crecer otros objetivos, como el de la formación, el de investigar, que son los que han ido nutriendo a la JUTI para lo que es ahora. Si simplemente tú funcionas y ganas plata, [...] de pronto lo otro no empieza a ser tan importante.[...] Nos damos cuenta incluso en esos meses en los que la cosa como que no funciona, que estamos como desubicados, tratando de hacer una cosa que es como que muy difícil, y entonces empezamos a ver otras formas de gestión que es lo de las convocatorias, y se empiezan a mover otras cosas (Liliana, do grupo *Materile*).

Assim, graças à pouca iniciativa para levar adiante aquelas primeiras propostas coletivas, que deveriam, idealmente, visibilizar e estabilizar economicamente o coletivo, a JUTI teve o tempo de deixar amadurecer um sentido diferente do seu caráter de coletividade (o

em boa medida, à noção de competência segundo Bourdieu (2003) a concebe. O autor fala das competências como aquilo que diferencia os profissionais dos profanos, em termos de um *habitus*, que supõe uma preparação especial enquanto: (a) têm apropriado um corpus de saberes específicos, (b) têm relações qualificadas com os profanos (*tribuno*) e (c) têm relações qualificadas com os outros profissionais (*debater*). Considero que para os bonequeiros que participam da JUTI a competência que o *match* implica – e, aliás, treina – tem a ver com uma qualificação para realizar a arte, mas aqui o foco estaria no sucesso não do artista, e sim na experiência do público.

alguien me invita a un *match*, yo voy [...] y creo que quedé loco. Y me pregunto, ¿cómo es posible que esta gente se pare en escena y haga una competencia con muñecos, pero por qué tienen que competir, por qué tienen que pararse para ver quién es el mejor en improvisar? [...] eso no tiene sentido, si se quiere jugar, pues que jueguen, hermano, ¿pero por qué tienen que competir? Incluso creo que alguna vez llegamos a hablar del tema con algunos. Y yo estuve enfurruñado<sup>234</sup> en ese *match*, y después me fui. [...] en el fondo había mucho miedo de participar. La segunda vez fue en el Congreso de Salento [de ATICO], y fue una diversión, fue muy chistoso, el tema no era tanto la competencia como jugar, aunque la competencia [...] le daba un matiz al juego, pero sigue siendo juego, entonces fui entendiendo un poco el sentido (Jorge, do grupo *Ringletes*).

la intención no era que los improvisadores fueran los actores, que no fuera una competencia de actores, sino una competencia de personajes, con la intención de que el que pierda no sea el ego del actor, sino que sea como el personaje. Que le aporte al espectáculo, así gane o pierda, [...] o sea, lo menos importante ahí es quién gana, sino cómo entre todos le aportamos al espectáculo, así vayamos perdiendo (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

<sup>234</sup> *Enfurruñado*: “apático”.

(1975)). Na interpretação dinâmica do equilíbrio, o conflito ganha tanto predominância quanto positividade<sup>231</sup>. Da mesma forma que, seguindo algumas vertentes da etnologia indígena, pode-se considerar a guerra como endêmica e constitutiva (ou como consumo produtivo, voltando a Marx (2003)) das sociedades ameríndias das terras baixas da América do Sul (FAUSTO, 2001).

Em relação à proposta artística da JUTI, há uma interessante relação destas idéias antropológicas sobre a socialidade do político e a produtividade do conflito com o conjunto de recursos plásticos e dramáticos do coletivo, como, por exemplo, na exploração da narrativa que tenta esquivar-se do conflito (o caso *Viralata*), mas sobretudo no jogo de tensões, conflitos, simetriações e assimetriações, implícitos na improvisação. Ora, esse repertório, que não é exclusivo mas é característico da JUTI como coletivo artístico, remete à questão das competências, neste caso para competir com um sentido específico, ou melhor, sem abandonar a brincadeira.

Além disso, a noção nativa de competência envolve outra face que, mesmo não levando, necessariamente, a relações de dominação, pode conduzir à idéia de uma batalha pelo controle de certas fontes de recursos. Afinal de contas, tratar-se-ia da forma como opera a sociedade em geral, ainda mais no mercado livre das concorrências, característico do capitalismo em todas suas fases.

[...] esto es como cuando usted sale a jugar en el pasto<sup>232</sup>, con un cuchillo<sup>233</sup>, y viene y le pone el cuchillazo, el otro pone el pie allá donde cayó, pero viene y se lo pone a usted allá, y todo el tiempo se está jugando como a un reto, que vamos los dos, y eso...es una sociedad que hace eso (Sebastián, do grupo *Viralata*).

Porém, a idéia de competência que quero salientar aqui remete,

<sup>231</sup> Quando Foucault estabelece a correlação ilegalismos-lei para substituir a oposição lei-ilegalidade, resignifica a lei como uma composição de ilegalismos, e mostra que ela não é um estado de paz ou o resultado de uma guerra ganha, mas antes a própria guerra e a estratégia dessa guerra em ato. Este autor afirma que se a política não é a continuação da guerra, é sim a continuação do modelo militar como meio fundamental para prever a alteração civil (DELEUZE, 1995).

<sup>232</sup> *Pasto*: “grama”.

<sup>233</sup> *Cuchillo*: “faca”. No jogo mencionado por Sebastián, o vencedor é quem conseguir manter-se por mais tempo em pé, abrindo cada vez mais as pernas, na medida em que a faca é lançada.

“ideal” de que fala Carlos). Este tempo de maturação levou, vários meses depois, à reali-zação dos primeiros *match* de improvisação, berço do processo formativo, organizativo e artístico. Entretanto, estes momentos de improvisação coletiva seduzem, inclusive, bonequeiros de outras gerações, como Jorge, do grupo *Ringletes*, e Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*, que segundo a classificação de Arias (2009) seriam da geração dos “locais”.

no recuerdo bien cómo es que paro en la casa de Edgar, y yo empiezo a escuchar como el cuento y digo, huy, pero es que esto se parece a muchos inicios de lo que yo he hecho [...] pero interesante, entonces comencé como a acercarme, la diferencia está en que yo lo que siento es que es de verdad, lo otro fue más como para captar gente para un proyecto. La posición era otra, la posición era de, bueno, trabajemos, produzcamos, hagamos, desarrollemos, propongamos, como desde otra lógica, desde otra perspectiva, y entonces a mi me comienza a llamar la atención (Jorge, do grupo *Ringletes*).

Es como otra dimensión, no? O sea, ya no solo la JUTI como acción y como lo que la marca es hacer y crear, sino también una identidad y un espíritu, pero ahí es donde uno ve que todavía falta... [construir qué es eso] porque tal vez ese esfuerzo lo ve uno más en gente que tiene más o menos claro qué es la JUTI, o su versión de la JUTI, y contagia de eso a otras personas, que entonces así vivan en la Patagonia, literalmente, digan, ah, sí, yo soy JUTI. Pero no es esa misma JUTI que puede ser para otros acá, que están por ejemplo haciendo y creando en una *comparsa*... (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

Os interesses que levaram ao trabalho coletivo vários grupos jovens (“novos não tão novos”, segundo a classificação de Arias (2009), o que implica na existência de uma geração ainda mais nova de bonequeiros, ainda pouco diagnosticada e visibilizada) eram tanto artísticos quanto relacionados à gestão; a questão política foi algo que surgiu aos poucos, em momentos de eferescência mas também de crise.

## 1.4 Efeitos da efervescência.

### 1.4.1 A primeira *comparsa*, utopia e crise

Apesar de ter falado com vários dos bonequeiros da JUTI sobre a primeira *comparsa* (mencionada na introdução), e de ter minhas



Figura 8. Dicotomio Vitalicio, posando com nariz vermelho

próprias lembranças dela, tive vontade de entrevistar um dos personagens mais emblemáticos desse evento, mas não consegui achá-lo durante o trabalho de campo. O rumor era que ele havia sumido. Contudo, depois de uma troca de e-mails com Javier Gámez, do grupo *Gente Serpiente*<sup>26</sup>, tive acesso a uma breve conversa com *Dicotomio Vitalicio*<sup>27</sup>, simpática caveira de espuma que foi uma das principais atrações dessa *comparsa*. Considerando tanto sua atuação nesse momento de efervescência da JUTI, quanto sua atual opinião polêmica sobre o coletivo, inicio esta seção colocando alguns trechos dessa conversa.

Carlos Cárdenas: Don Dico, ¿podría usted recordar esa experiencia de la primera *comparsa*, y todo lo que se dio alrededor de ella?

Dicotomio Vitalicio: No recuerdo muy bien cómo fue todo. Fue hace tanto tiempo [*risas*]. Me acerqué a la JUTI inicialmente en los *Match* de Improvisación, los primeros, los genuinos, antes de que se convirtieran en... Bah, en fin. Fue Lucho Tangarife, animista-espírita quien me llevó. Pasé de las manos de uno a otro. Eso era divertido. Luego fui colgado como pieza de cacería en alguna pared, o movido simplemente como trasto viejo de aquí para allá. No existía

<sup>26</sup> Javier foi um dos bonequeiros que esteve desde o início no processo da JUTI, mas depois da primeira *comparsa* ele e seu grupo se afastaram das atividades do coletivo. Ele foi animador do Dicotomio durante a *comparsa*.

<sup>27</sup> O nome é pronunciado “Dicotômio Vitalício”.

No documento pós-Manifesto, afirma-se que as ações “são JUTI” na medida em que respondem aos princípios que definem o coletivo; mais uma vez, a cobra morde sua cauda, e o pacto renovado consegue manter-se longe de estabilizar demais a coletividade. Porém, foram poucas as atividades que aconteceram como “ação JUTI” a partir deste novo exercício de auto-referenciação, ou seja, depois de março de 2010, quando o dito documento foi escrito e divulgado.

¿Cómo hacer para que lo que sea fuerte no sea lo que rompe muchas veces, o lo que desgasta, o dificulta compromisos? Porque yo siento que en muchos casos [...] no es tanto porque la gente sea perezosa, o cómoda... sino porque empieza a haber en ciertas personalidades más fuertes o que figuran más, una JUTI – o algo que parece ser la JUTI – que no concuerda tanto con lo que ellos creen que es la JUTI, pues obviamente no se van a comprometer tan claramente, no se van a apropiarse de la cosa y asumir responsabilidades. Es como una cosa ahí bien difícil, como una contradicción pero inherente a la naturaleza del asunto (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

Por enquanto, e para começar a fechar o texto, passo às últimas reflexões, baseadas, sobretudo, nas poucas atividades recentes que posso relacionar com o processo da JUTI.

### 3.3.5 A competência para competir

Uma das questões fundamentais, abordada pela antropologia política, é aquela relacionada às reciprocidades simétricas ou assimétricas das relações políticas<sup>229</sup>, o que leva à interpretação do equilíbrio como homeostático (como nos estudos clássicos africanistas) ou como dinâmico<sup>230</sup> (idéia desenvolvida inicialmente por Leach

<sup>229</sup> Cf. Godelier (1986), que coloca a questão em termos de equivalências e não equivalências, ou com Santos-Granero (1993), que estuda a simetria como base da autoridade recíproca dos *cornuesha*, questionando a assimetria (na troca de bens e palavras por mulheres), que para Clastres é característica da relação entre lideranças e comunidades ameríndias.

<sup>230</sup> Cf. as noções de *crédito* em Bourdieu (2003) e em Fausto (2001). Lanna (2005), a partir de uma análise crítica das idéias de Clastres sobre poder, guerra e Estado, propõe uma substituição da idéia de troca pela de circulação de dívidas-dávias, nunca perfeitamente simétrica, sempre apenas uni-direcionada, e onde não se pode confundir compensação com igualdade ou uma perfeita equivalência.

clarificar más la propuesta, la idea llama mucho la atención, pero sería bueno reunirnos para aclararla más, nació una pregunta: ¿esta propuesta es para el festival de Bogotá? Porque el tema de este año es el Bicentenario y pues habría que adaptar la propuesta a esa temática, ¿eso es posible?

É assim que a JUTI tenta retomar seus rumos, afinando um pouco as expectativas de desenvolvimento individual na coletividade (principalmente ao incentivar as iniciativas de liderar propostas com responsabilidade), esclarecendo algumas questões para evitar as confusões do passado, bem como aceitando os fracassos organizativos das apostas prévias. Vale sublinhar que este é um documento que, de novo, pretende delimitar aquilo que é JUTI quase exclusivamente em termos organizativos, sem mexer com o estético, ou seja, sem propor parâmetros específicos para o desenvolvimento criativo e plástico dos processos da JUTI. Porém, no comentário sobre a proposta de uma próxima *comparsa*, haveria um sinal de mudanças também da proposta estética, pois de alguma forma adaptar a proposta à temática do Bicentenario implicaria entrar no jogo da concorrência pelos recursos públicos sob a mesma dinâmica dos grupos tradicionais, tão criticada pela JUTI. Claro, não é preciso, necessariamente, ser assim, a adaptação plástica e dramática pode ser apenas uma estratégia, e não uma entrega ao mercado, o diabo de sempre. Contudo, ali os interstícios são sutis e delicados, como evidenciado por Bourdieu (2006), em sua análise não kantiana da estética, quando o autor evoca a observação de Bakhtin sobre Rabelais.

resta a imaginação popular derrubar a relação que serve de fundamento a sociodicéia estética: ao responder ao expediente da sublimação por uma opinião preconcebida de redução ou, se quisermos, de degradação, como ocorre com a gíria, a paródia, o burlesco ou a caricatura, que coloca de ponta-cabeça todos os "valores" em que se reconhece e se afirma a sublimidade dos dominantes, com o recurso a obscenidade ou a escatologia, ela nega sistematicamente a diferença, menospreza a distinção e, como as brincadeiras de Carnaval, reduz os prazeres distintivos da alma as satisfações comuns do ventre e do sexo (BOURDIEU, 2006, p. 453).

para la *comparsa*, estaba ahí: ¡era un diamante en bruto y nadie podía darse cuenta! Claro, había mucho trabajo, mucho movimiento. Fue un diletante como yo quien empezó a acercarse a mí. Era la oportunidad de oro. El señor Gámez, otro animista-espiritista, fue la víctima perfecta. Allí tuve una voz, disonante muchas veces porque no cuadraba con los planes de un payaso a quien llamaban “el presi” y quien pretendía dirigir las riendas de todo, lo que me causó cierto recelo – no creo en esas bagatelas de las que se suelen ufanar los pobres mortales. Fui entrando someramente a los ensayos de la *comparsa*, más en calidad de observador, y sólo el día de la Gran Fiesta, el Día del Carnaval, revelé a plenitud mis planes. Y me sorprendí yo mismo, deslizándome grácil, cual sátiro, en las calles bogotanas, hablando un poco allí, otro poco allá, un tanto más acullá<sup>28</sup>. Lo reitero: un momento irrepitible en mi vida eterna. No me gusta repetir [...]

CC: ¿Cómo fue el proceso para llegar a ser una figura tan respetada, prácticamente el portavoz de la JUTI durante el proceso de la *comparsa*?



Figura 9. Dicotomia em ação, durante a primeira *comparsa* da JUTI

DV: Fue un movimiento natural. Y también de generación espontánea. No tenía intenciones como esas. Si hay alguien a quien la megalomanía no le inspira ningún tipo de interés, ese es Dicotomio Vitalicio. Pero no había ningún otro ser que pudiese tomar la voz del movimiento sino yo. Nadie estaba capacitado para eso. Seres manipulables por un lado, unos payasos por el otro lado. ¿Quién más si no yo? Además, ni siquiera estaba en los planes. Tuve que hacerlo, fue instintivo. Diría que estaba allí para eso y nada más que eso. Nunca participé en el proceso de ninguna *comparsa*. No sé de qué hablas, querido Carlos. Las cámaras vinieron a mí, también el micrófono, luego el impulso: no había otra salida. Era el elegido, o mejor aún: el ungido.

<sup>28</sup> “um pouco ali, outro pouco lá, e mais um pouco acolá”.

CC: ¿Cuál es su opinión actual de la JUTI? No sé si siga en contacto con los titiriteros y los títeres que siguen participando ahí, o que se han acercado recientemente...

DV: La JUTI ha muerto. Cuando no era existía, cuando empezó a ser algo dejó de ser. Cuando no tenía ninguna intención, ningún sendero preciso, cuando estaba perdida, fue allí que existió. Cuando daba paso a lo espontáneo, cuando no estaba permeada por intereses personales y mucho menos pseudo-político-artísticos, ahí existía. Creo que existió una tarde, o una noche. Sí, fue una noche, en un bar, cuando un sujeto llamado Sebastián propuso el nombre. De allí surgieron ideas sueltas, un plan, unos bocetos, unas líneas: una revolución. Luego unos encuentros, escaramuzas, bellas escaramuzas sin objeto. Pura fantasía, espíritu. ¡Espíritu! ¡Qué palabra! [Silencio prolongado]. Me alejé. [Otro silencio]. No sé qué habrá pasado, en el momento en que fui ultrajado y arrojado al olvido decidí regresar. Ya no tenía un espíritu... Quizás sea demasiado viejo... [Sollozos más afectados que los anteriores] [...] Me alegró profundamente saber de tu existencia, jovial mortal. Y del hecho de que no me arrojes a las llamas del olvido, oh, el olvido, ese enemigo mortal de quienes habitamos este hondo e inextricable lugar. ¡Y si he de ser animado otra vez que sea por favor en el Brasil, en pleno Carnaval!

O “movimento natural” ou de “geração espontânea” que levou Dicotomia a virar personagem central na *comparsa*, é apenas parte do movimento espontâneo e fluído (o que os bonequeiros do coletivo chamam de “orgânico”) com que o processo de criação da comparsa foi levando a JUTI à configuração de um projeto que ultrapassou os próprios grupos que a conformaram, gerando uma crise que afastou indivíduos e grupos, como o do diletante animador da caveira durante o desfile do carnaval de Bogotá.

e e e

[...] Las propuestas se aceptan y se realizan si responden a los principios que definen a la JUTI (si nos proponen hacer 20 funciones para apoyar la campaña de Uribe<sup>228</sup>, seguramente no aceptaríamos, ¡ojo! Cada grupo es libre de hacerlo en el caso que quiera).

Las propuestas deben contemplar que de la financiación (en el caso que haya) se deja un aporte para el fondo común de la JUTI, que es el que posibilita otros procesos y acciones (como la revista, el *Match*, el *Cónclave* u otros que no tienen financiación).

Aclaración: [...] si alguien quiere hacer un proyecto y necesita gente para trabajar y convoca gente de la JUTI y dicho proyecto no responde a los acuerdos anteriores no es una acción JUTI, es una acción de quien convoca o del grupo que propone, pero no es JUTI. De cualquier forma son proyectos y propuestas igualmente válidos, por lo general estas propuestas van en una línea expresamente laboral. [...]

#### **Cómo nos queremos organizar...**

[...] La idea es que para cada proyecto, cada acción o cada propuesta hay un director, que es quien tiene la idea, quien la propone. Ese director de cada propuesta debe tener claro de qué manera quiere organizar a la gente que necesita para llevar a cabo la acción o acciones que la componen. Ese director puede pedir sugerencias y colaboraciones, pero la responsabilidad de la propuesta es principalmente de él o ella.

[...] Todas las decisiones sobre las propuestas se toman presencialmente, en las reuniones que se convoquen y para los fines que sean necesarios.

[...] Sin embargo todos aquellos que viven fuera de la ciudad y del país tienen la posibilidad siempre de aportar en cualquier tema y propuesta, sus opiniones siempre serán tenidas en cuenta.

#### **Propuestas**

Estas son las propuestas que salieron de esta productiva reunión: [...]

Comparsa sobre los ríos [...]: Es necesario

<sup>228</sup> Refere-se a Alvaro Uribe, presidente da Colômbia até agosto de 2010, cuja possibilidade de ser re-eleito uma segunda vez estava então sendo decidida numa disputa jurídica.

ende<sup>225</sup> no ha permitido aterrizar una práctica colectiva con claridad. La falta de claridad a partir de la idealización del horizonte ha generado malestares, desencuentros e incomodidades entre todos.

Creo que debería morir la idea de un equipo base. Eso ha hecho que la JUTI se convierta en una organización (algo que siempre quisimos que no sucediera). Una organización más cerrada que abierta y que para muchos ha generado la sensación de estar fuera de los procesos así participen de éstos. También ha generado relaciones de trabajo co-dependientes y poco dinámicas. En los últimos meses al tomar distancia frente a esa idea de un equipo base se han dinamizado varios procesos desde diferentes equipos de trabajo, sean los grupos formales o grupos conformados a partir de proyectos específicos.<sup>226</sup>

Assim, a proposta de abrir mão do manifesto leva a uma re-negociação do pacto de aprendizagem que propende dar conta da coletividade, numa tentativa de manter-se escorregando das estabilizações fixadoras, sem com isso, no entanto, deixar desmanchar-se o artifício delimitado de associações, isto é, sem deixar a JUTI morrer. Deste modo, o pacto é re-formulado em um novo documento muito mais concreto e operativo, também escrito coletivamente a partir de uma reunião de avaliação. Trago alguns trechos do documento<sup>227</sup>, relevantes pelas mudanças que implicam na orientação, ou tentativa de orientação, do coletivo:

La JUTI defiende la idea de autonomía de cada uno de sus participantes, todos y cualquiera puede proponer un proyecto y todos pueden decidir participar o no en cada propuesta (valga la aclaración: que no estemos todos en todos los proyectos no significa que el colectivo se esté desmembrando, responde simplemente a la autonomía de cada cual). [...]

**Para que una acción sea JUTI creemos que:**

<sup>225</sup> *Por ende*: “portanto”, “consecuentemente”.

<sup>226</sup> “Muere o no muere la JUTI”, crónica escrita por Edgar, do grupo *A-Garrapatta* a partir da experiência do *Cónclave* (2009).

<sup>227</sup> O documento completo encontra-se nos anexos (anexo 4).

Para la JUTI montar una *comparsa* es una fiesta [...] cada vez que hacemos una *comparsa* terminamos en unos procesos que han sido mas festivos que el hecho de ir a desfilarse. Desfilarse es algo festivo, pero es otro cuento. El desfile es una puntita, es lo que vemos, pero lo realmente valioso y que crea cultura es todo lo que está detrás (Mauricio, do grupo *Materile*).

Para a grande maioria das pessoas que participaram dessa *comparsa*, ela foi uma das experiências mais intensas das suas vidas. Isso, eu considero, devido à grande quantidade de pessoas que participaram do processo e do evento final (mais de 100), bem como pelo



Figura 10. Vista geral da comparsa, iniciando o percurso do desfile

ambiente coletivo, lúdico, e libertário, ou seja, o mais parecido ao que eu poderia imaginar ser o ambiente de uma comuna artística. Um dos principais motivos deste sucesso foi o forte componente de formação, pois todo o processo se sustentou nas oficinas de construção dos bonecos e objetos, de sua animação, e de *clown*.

En el proceso de comparsa desaparecen los grupos y somos una sola masa, todos estamos metidos de cabeza en el mismo propósito que nos lleve a salir el 6 de Agosto a desfilarse, con una estética llamativa, con una propuesta musical atractiva, el nombre de *Materile* ahí se desvanece [...] el proceso es toda una escuela, es un espacio diferente al de cada grupo, donde hay mucha gente, se comparten muchas experiencias, muchos saberes, donde se da la posibilidad de vivir algo que no se puede vivir con tu propio grupo, es algo que hay que aprovechar (Liliana, do grupo

*Materile*).

Assim, este foi um momento no qual, como eu, muitos outros não iniciados começaram um processo de aprendizagem de técnicas com as quais os bonequeiros dos diferentes grupos da JUTI já trabalhavam. Além disso, contar com um espaço próprio permitiu uma autonomia total para os ritmos e as dinâmicas de trabalho, para realizar com maior frequência os *match* de improvisação, bem como para a explosão de um processo coletivo que foi além dos grupos de bonequeiros.

ahí fue cuando se abrió el match al público, iba mucha gente que no tenía nada que ver con la comparsa ni con los títeres, era un público que se rotaba, y ahí fue cuando empezaron a ir otros titiriteros, de otros grupos, no solamente Cesar [*do grupo Libélula Dorada*] Ya desde ahí fue que cogió fama. Ya todo el mundo sabía, “huy, esta gente está haciendo esto” [...] El espacio también fortaleció mucho todo el proceso de la red de la JUTI, como que ya un espacio de encuentro, y venía público, y venía gente de afuera, y miraba, y sabía que existía, y mucha gente era como referenciando “la JUTI es allá, es ahí donde queda, ahí funciona, ahí están” (Liliana, do grupo *Materile*).

ese proceso de esa comparsa, que duró dos meses y medio [...], generó una dinámica que además ya fue como todo ese cultivo, de la idea de gestión colectiva, esa idea del match, ese laboratorio, esa vivencia de todos, fue así como la explosión hacia afuera. Ya todo eso que habíamos creado internamente, salió con una fuerza increíble. Éramos como 30 personas entre todos los grupos, mínimo teníamos que conseguir otros 30, [...] y terminamos desfilando 115, [...] eso era evidencia de que la explosión había salido ya de los grupos [...], salimos 115 personas como un equipo, a hacer una obra que iba caminando por la calle, y yo era una de esas 115. En mi grupo de 3 personas, salimos a la calle, y nos comen vivos! (Edgar, do grupo *A-garrapattta*).

que sean sinceros con nosotros. No es un ejercicio de competición, es de crecimiento artístico, de intercambio de ideas y de aprender a escuchar sobre nuestro trabajo (Carlos, do grupo *Proyecto Primate*).

Os *match*, por sua vez, continuaram sendo realizados, mas agora a prioridade era torná-los espaços de aproximação para os não iniciados, o que significa que eles não geravam mais muita expectativa como eventos de formação e *feedback* para os profissionais. Voltarei aos *practicatorios* daqui a pouco, na próxima seção. Por enquanto, me interessa trazer a crise atual da JUTI a tona, desatada por diferentes fatores, entre eles os que menciono aqui.

[...] la JUTI no debe morir. Esos espacios de trabajo y reflexión siguen siendo necesarios. Siempre serán necesarios. Y eso convierte más claramente a la JUTI en un MOVIMIENTO ARTISTICO. Un movimiento vivo, animado y colectivo...

Aún así creo que sí deben morir cosas de la JUTI. Debe morir todo aquello que comenzó a torpedear y obstaculizar la generación y participación en acciones y procesos, pues estos son los que nos mantienen unidos y perseverantes a pesar de todo y gracias a todo.

Creo que debería morir el discurso político de la JUTI: a nadie le interesa la unificación dentro de una corriente específica de pensamiento político. No somos una comunidad anarquista, básicamente porque no todos queremos ni nos interesa ser o declararnos anarquistas. Y por ello es que siempre hemos declarado que nuestra diversidad es fuerza, tanto estética como política. Nadie quiere etiquetas de ningún tipo frente a las tendencias políticas posibles.

Creo que debería morir el manifiesto como la base teórica del movimiento artístico pues se ha convertido en una carga idealista de imaginarios que no ha permitido aterrizar en la práctica concreta a qué le apostamos cada uno cuando participamos en las acciones y procesos, y por

trabajarle y falta esto, el muñeco se ve muerto” [...] en cambio a otros grupos no, porque no se genera como esa confianza de un grupo de amigos (Liliana, do grupo *Materile*).

Esse processo de aproximação progressiva efetivamente não se desenvolveu entre todos os grupos. Paradoxalmente, depois do *Cónclave*, que foi organizado, justamente, com a intenção de consolidar o processo JUTI e, de alguma forma, de colher seus frutos (tanto os êxitos quanto os fracassos), passaram-se mais de oito meses com pouquíssimas atividades realizadas como JUTI. Em julho daquele ano (2009) foi realizado o primeiro *practicatorio*<sup>224</sup>, a partir de um convite da JUTI aos grupos de bonequeiros (não necessariamente da JUTI) para apresentarem-se com um exercício de animação. Somente em dezembro os *match* voltaram a acontecer.

Perante o desgaste do *match* como espaço formativo para os bonequeiros, decidiu-se organizar outro tipo de encontros, nos quais qualquer um pudesse inscrever-se para criar e preparar um esquete durante um mês, a partir de um tema e/ou técnica proposta. Como acontecia inicialmente nos *match*, no *practicatorio* as dinâmicas de comentários e críticas abertas são fundamentais para torná-lo um espaço de formação. Carlos, do grupo *Proyecto Primate*, descreve o *practicatorio* da seguinte forma:

El *practicatorio* consiste en preparar un ejercicio con títeres y/o clown sobre un tema determinado y siguiendo una serie de parámetros. No es como el *match* de improvisación porque el ejercicio se prepara con días de antelación y cada uno lleva su títere o personaje construido. No es un *Varieté* porque no se presentan números habituales que ya tengan los grupos. Es un *practicatorio* porque en los hechos prácticos hablamos más de nuestro trabajo, de nuestras estéticas, de nuestros lenguajes. Lo importante es seguir unas sencillas reglas y ver diferentes puestas en escena sobre un mismo tema. Al final de todos los ejercicios, criticamos y comentamos sobre los ejercicios que vimos dejando de lado nuestro ego y dispuestos a

<sup>224</sup> Até hoje foram realizados mais dois *practicatorios* (março e maio de 2010). O quarto foi anunciado para julho, mas nunca aconteceu. É possível ter acesso a algumas filmagens do evento no blog dos *practicatorios*, <http://practicatorio.blogspot.com/>.

Além do processo artístico que por primeira vez realizava então a JUTI, também tudo isso implicou em uma primeira tentativa para configurar um processo organizativo e, portanto, mais evidentemente político, fato que colocou novos e fundamentais desafios para o coletivo.

cuando entra la dinámica del dinero, en donde por cuestiones de contratación con el Estado y de asumir el premio, ya hay una persona que tiene que ser el representante legal [...] ya entra el dinero en la dinámica de la organización, empieza a existir la necesidad de asumir desde eso económico que aparece, una cierta postura política. ¿Por qué me refiero yo a una postura política? Porque ya se tenían que tomar decisiones de unos niveles de responsabilidad, y ya eso implicaba un formato de organización más concreto para asumir esas responsabilidades. ¿Eso qué significó? Que unos asumieron que esa plata, por ejemplo, o que el nombre, se limitara a los grupos. Entonces hubo unos grupos que dijeron no, la JUTI que ya hizo esto, entonces no puede incluir a las personas que no tienen grupo. Habían otras personas que no eran de los grupos, que decían, pero cómo así, si yo viví dos meses y medio aquí metido para que la JUTI saliera a la calle y toda la ciudad dijera, “¡qué es esto, huy, esto es una locura!” Habían otros que simplemente querían más talleres, y empezaron a haber ya unas posturas más diversas (Edgar, do grupo *A-garrapatita*).

Deste modo, enquanto essa primeira *comparsa* é referenciada coletivamente como o período de nascimento e consolidação daquilo que hoje é a JUTI, simultaneamente foi um primeiro momento para o coletivo ter que confrontar atritos que ameaçavam a continuidade da intenção coletiva dos jovens bonequeiros. A forma como parece ter sido entendida a proposta organizativa, mesmo na brincadeira de chamar o coordenador geral da *comparsa* de “presidente” ou, como menciona Dicotomio, “el presi”, é uma manifestação dos desencontros e das discordâncias que aparecem nesse momento, e que se fizeram maiores quando o processo acabou (isto é, logo após o desfile).

hay una anécdota que termina evidenciando esa

entrada de ese juego político y es que una persona de uno de los grupos que menos participó en ese proceso, me empezó a decir, “es que usted ya ahora es el presidente de la JUTI... entonces eso ya es una postura política, ya es la postura jerárquica, ya usted es el que manda, y los demás obedecen”. Entonces yo ahí le dije, no me diga así, yo no creo en eso, [...] yo le dije que yo no creo en presidentes, yo creo en una organización horizontal, yo quiero que la JUTI sea una organización horizontal. Claro, yo asumo esta vez la responsabilidad pero espero que cuando pase este proceso, aparezca otro y haya otro que lo dirija, y para mí esa era como la fluidez más idónea, una forma organizativa más orgánica, en donde esos poderes fueran totalmente rotativos, en donde no hubiera unas cabezas así que comandaran las dinámicas, y para algunos sí tenía que ser así [...] yo le dije no me llame “presidente”, y me siguió llamando “presidente”, todos en la JUTI me decían “el presi”, todos todos. [...] Después entonces, yo dije claro, si quieren díganme “presi”, pero yo no soy ningún presidente de nada (Edgar, do grupo *A-garrapatta*).

O surgimento de diversas posturas, mencionadas acima por Edgar, pode ser, talvez, um ganho para o processo de coletivização da JUTI, mas a crise desencadeou-se principalmente por duas posturas opostas, em relação aos planos futuros para a JUTI. O coletivo, aparentemente tão bem sucedido, parecia ter saído do controle dos bonequeiros que o formaram inicialmente. Este sentimento é expresso em uma comunicação oral apresentada no *Festival* internacional de teatro comunitário Entepola<sup>29</sup>, realizado no Chile, em janeiro de 2010:

El hecho de que el espacio común se había ampliado de manera tan repentina y que había tanta gente nueva pero sin grupo, generó la mayor diferencia que para mí definiría la dinámica de la JUTI durante los siguientes años. Habían dos visiones en ese momento. La primera era que los 7

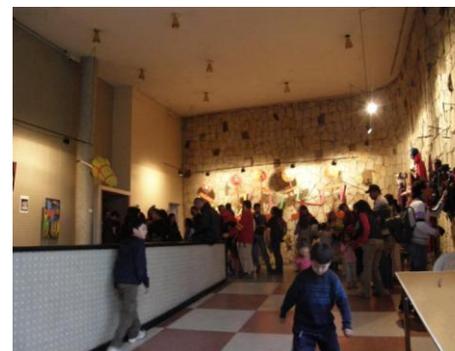


Figura 35. O público na fila para uma peça do *Cónclave*. Note-se a exposição de bonecos nas paredes

realizadas pelo coletivo. O evento foi chamado de *Cónclave*, numa alusão jocosa ao evento realizado no Vaticano cada vez que um papa novo precisa ser designado. Como referido acima (seção 3.2.2), o objetivo do *Cónclave* era dar visibilidade tanto aos processos artísticos dos grupos da JUTI e do coletivo, quanto a sua proposta de organização e auto-gestão coletiva. Porém,

os resultados não foram os esperados. Por um lado, economicamente o evento foi um desastre. Embora a idéia não fosse obter lucro com o valor dos ingressos, a poupança da JUTI simplesmente acabou com a organização do evento e o que foi arrecadado foi muito menos do que o que havia sido projetado. Por outro lado, e ainda mais importante, os impactos do evento formativo ficaram muito abaixo das expectativas.

[...] yo pienso que también eso de colectivizar el teatro de títeres no se logra en un evento como el *Cónclave*, a mí me parece que lo que se ha colectivizado son las cosas que están entre los grupos más cercanos, porque están compartiendo más tiempo, se encuentran después y hablan, tienen tiempo de ir a tomarse una cerveza y hablar [...] E intentar hacerlo con los once grupos que se presentaron ahí era muy complicado. Yo creo que se va colectivizando es a través del tiempo [...] y fue un desperdicio porque era muy difícil lograrlo ahí, [...] en el caso de *Jabru*, fue un primer encuentro, para que el otro se pudiera generar. Y por eso es que creo que sí es válido, sí es posible, sí funciona, pero no en un evento no más, ni en un sólo encuentro, y eso es lo que hace que se enriquezca pues el gremio y el arte, [...] entre nosotros sí podemos decir, “marica, le falta muchísimo a Porcelana para que sea, hay que

<sup>29</sup> Este festival realiza-se anualmente. Veja o site <http://www.entepola.cl/>.

sempre alguém (geralmente dos grupos mais radicais) interrompia ou intervinha lá do fundo do auditório. Para mim, esta foi uma experiência um pouco constrangedora, pois senti que não era minha responsabilidade, nem seria correto, entrar na cena para apoiar e “resgatar” o Edgar, no momento inicial de silêncio, pós da leitura do Manifesto. Achei que este era o papel, em primeiro lugar, dos membros “históricos” da JUTI, aqueles que estiveram na reunião, mas que estavam, naquele momento, inexplicavelmente, escondidos atrás de câmeras (duas de vídeo e uma fotográfica). Curiosamente, no dia anterior, quando me ofereci para filmar, todos concordaram que seria melhor não filmar o evento, para que todos pudessem dar prioridade à participação na discussão. É estranha a forma como parecem confundir o carisma da liderança com o carisma do ator, que sei que a maioria têm aos borbotões. Foi definitivamente uma frustração não ter conseguido retomar as falas do dia anterior, assim como foi ver o meu irmão sofrendo com o silêncio da sala, acompanhado no palco apenas pelo boneco na sua mão, solicitando explicitamente para alguém resgatá-lo enquanto quase nada acontecia ao seu redor. Por fim, naquele dia acabei participando muito mais do que os que têm mais envolvimento, responsabilidade e proximidade com o processo. Minha intervenção foi simples, mais sentida do que planejada ou racionalizada, uma espécie de performance improvisada: na minha mão Igor fala das máscaras, múltiplas camadas da cebola que somos e que ainda nos colocamos, e depois convida o seu animador-palhaço a se desmascarar, coisa que cuidadosamente faço, sem tirar o nariz vermelho do rosto. Quando o *conversatorio* acabou, fiquei surpreso ao ver, na fila de cadeiras atrás de mim, Héctor e Omayra, dois *jutiriteros*, no papel de espectadores passivos.

Logo depois do *conversatorio*, quase todos nós vamos para um barzinho fora da universidade para beber uma cerveja, apesar de ser apenas meio dia. O ambiente entre os bonequeiros está descontraído, é um grupo de amigos que parece se reencontrar depois de um longo tempo (não sou o único que está retornando). Com certeza, o tempo nos permitirá digerir o que aconteceu naquela manhã.

e e e

Em abril de 2009, a JUTI organizou, com recursos próprios, no *Teatro Cádiz*, um evento que incluiu apresentações e uma exposição de títeres dos diferentes grupos, assim como dos títeres das três comparsas

grupos funcionaram como los fundadores del colectivo llamado JUTI, y las personas que habían llegado con la comparsa que no tenían grupo se llamarían Amigos de la Juti y serían una extensión ligada a la comparsa. Y la entrada de nuevos grupos al colectivo JUTI sería regida por una audición, evaluación y aceptación por parte de los grupos fundadores. Era la visión que protegía a los grupos y al proceso inicial de la JUTI antes de la comparsa.

La segunda visión incluía a las personas sin grupo en el colectivo llamado JUTI y planteaba la idea de que el colectivo era abierto y sin restricciones de participación más allá del interés y el amor por los títeres, y ahora la nariz roja. La segunda opción fue escogida por la mayoría y fue desde entonces la brújula del colectivo que en ese momento se convirtió en comunidad. El único requisito para entrar a la comunidad siempre ha sido la libre voluntad de hacerlo y compartir el amor por los títeres y el clown. Pero si la persona que se integra no hace parte de ninguno de los procesos de trabajo no tendrá mayor incidencia en la comunidad.

El organismo vivo de un principio había dado a luz ahora a una comunidad de varios organismos. El reto en ese momento fue mucho más exigente. Había más frentes de trabajo, había más gente, y ya no solo eran los títeres ni solo los grupos. Había más diversidad en todos los niveles y aún no había unos acuerdos mínimos de organización. Por la primera generación de diferencias 3 grupos deciden salirse e ingresan 2 nuevos.<sup>30</sup> Desde entonces la JUTI es una comunidad artística conformada por un conjunto de grupos dedicados al arte titiritero y/o clown y un grupo de personas (sin grupo) interesadas en los mismos lenguajes escénicos.

Esta comunicação foi colocada em discussão via internet, antes

<sup>30</sup> Os grupos que saem são *Gentes serpiente*, *La hiliada* e *Castillo del gato*. Os que entram são *El beso* y *Henyoka*. Este último, que dedica-se exclusivamente ao clown, nasce do encontro de seus integrantes durante a primeira comparsa. (tradução da nota de rodapé da comunicação).

de ser apresentada, e assim surgiram alguns pontos de vista controversos. É o caso de Carlos, do grupo *Proyecto Primate*, que questiona a noção de *comunidad* atribuída ao momento atual da JUTI.

Y seguimos dando importancia más a los grupos que a la gente, porque son los grupos lo que salen en la página web y en la revista. Porque son los grupos los que nos dan un status de “organización de organizaciones”, entonces al final de cuentas nos quedamos fue con la primera visión disfrazándola de la segunda. [...] ¡Nos convertimos en una productora de comparsas!

É importante sublinhar que esta questão, levantada por Carlos, vai marcar muitas das discussões posteriores da JUTI, deslocando, até certo ponto, as questões eminentemente artísticas, cênicas e estéticas. O coletivo então precisa decidir seu próximo passo para a consolidação do seu caráter, justamente, coletivo. O assunto surgiu durante uma conversa com Liliana e Edgar.

E: Se acaba el proceso de la comparsa, se empiezan a generar estas discusiones desde lo político, de una manera muy poco clara, y muy poco consciente, entonces esas diferencias nunca se hacían tanto desde lo político, sino desde unas miradas muy individuales y muy personales, sin decir, “lo que pasa es que yo creo que esta organización ya debería volverse empresarial, porque como ya está entrando plata, entonces yo creo que deberíamos hacer unos estatutos, generar una junta directiva, elegir los representantes”, sino una cosa de “yo creo que son solo los grupos”, y eso empieza a generar una cantidad de vacíos desde la organización...

L: Pero en un momento sí se propuso eso...

E: Claro, esa misma persona [*da anedota de “el presi”*] nos reúne a dos de los que estábamos al frente del proceso de la comparsa, y termina diciéndonos, “legalicemos esto, y hagamos unos estatutos y yo creo que se han hecho cosas, pero muy desorganizadas, y no nos parece”, etc. Entonces dentro de esa idea de organicidad yo lo

que yo sé que sabe mucho... ¿Usted me puede explicar por qué la JUTI tiene una postura política?

Rogelio [títtere nas mãos de Mauricio]: Eeehh, mire, yo creo que [*pigarreía*] la cosa tiene que ver con la posibilidad de construir política desde la base, desde la gente, desde la persona que está ahí, no tanto desde el que está arriba, por eso la JUTI no es una organización piramidal, que tenga un líder supremo. No, la hacemos entre todos, y esa posibilidad de construir entre todos, es la que nos va a permitir salir de este agujero negro en que nos tienen sumidos. ¿Por qué? Porque si no estamos todos, nos lleva el que nos trajo. Esa es una posición también de construir política desde la estética, no sólo desde el discurso. Desde la acción, desde el estar, pero sobre todo desde el ciudadano, desde la persona que está ahí, con nosotros, animándonos, observándonos, haciéndonos barra<sup>223</sup>, sacándonos del salón, no participando o participando. Reconocer todo eso, reconocer esas diferencias, es lo que nos permite, lo que nos va a permitir, creemos nosotros, algún día, dejar las cadenas de la opresión que nos tienen martirizados, y bueno, todas esas cosas que ya dijeron tan bonitas... creo yo, no sé.

[Títtere nas mãos do Carlos:] Compañero, ¡pero eso ha sido un camino muy difícil, hermano! ¡En serio! Veá, se han separado grupos, hemos tenido problemas por el tipo de organización, muchas veces nos preguntamos para dónde vamos, quiénes somos, pero ahí estamos. Unos salen, otros entran, unos renuncian, otros no, otros vuelvan y demás, pero ahí seguimos. Así que compañero, esto no es tan bonito, esto es para el que lo quiere luchar, ¿sí o no? [*platéia: sí!*]

Deste modo, quase no final do evento, aparece a figura do *alter-ego* do Carlos, do grupo *Materile*, gritando no fundo do auditório. Carlos tinha em suas mãos um boneco de dedo cuja cabeça era uma foto sua fazendo careta. A reação de Carlos foi um detalhe que me lembrou as assembleias estudantis da universidade, durante as quais quase

<sup>223</sup> *Hacer barra*: “torcer”.

dia anterior, e reiterado antes de entrarmos no auditório, era que, depois da leitura do Manifesto, bonequeiros, bonecos e palhaços colocariam suas opiniões e suas percepções particulares sobre a JUTI, quase que reencenando a reunião.

Porém, acontece algo muito diferente ao que aconteceu no dia anterior, pois aquelas divergências estão quase ausentes. Contudo, acho que, no fundo, é uma situação que evidencia muito bem o que a JUTI é nesse momento. Depois da leitura do Manifesto ninguém fala e Edgar – o palhaço bonequeiro que leu o Manifesto – fica sozinho no palco, sem o respaldo dos colegas, nem sequer dos mais próximos. São os bonequeiros do grupo *Viralata*, Sebastián e Ernesto, quem intervém (indo ao resgate de Edgar) e vão até o palco, falando coisas que, meses depois (durante nossa conversa pós-oficina), dizem ter se arrependido de falar<sup>222</sup>, mas que permitiram que a discussão fosse iniciada e envolvesse mais pessoas.

[Títtere nas mãos de Lucía:] Yo quiero decir algo sobre la JUTI: creo que el gran tesoro de la JUTI, [...] es lo que cada uno de nosotros puede crecer como individuo estando ahí dentro, uno no puede decir que la JUTI ayuda a la comunidad, o algo así; el crecimiento de la JUTI se da en cada uno de sus integrantes, sí, cada uno tiene su propio desarrollo, su propia búsqueda, y así mismo, se une con la de los otros, y así se producen muchas cosas...

[Títtere nas mãos de Edgar:] Yo disiento de su comentario, me parece que la JUTI sí le aporta a la comunidad, no sólo a sus miembros directos... ¿por qué? [...] Porque busca nuevos lenguajes, porque busca formar público, porque en los *match* el público puede ir a improvisar, puede sentir el goce de meternos la mano, hacernos hablar... ¡todos queremos hablar, todos queremos expresar [platéia: sí!] ¡Nos sentimos insatisfechos! [platéia: sí!]  
[...]

Brigitte [títtere nas mãos de Liliana]: Yo tengo una pregunta, pero esta es para este señor camarógrafo

<sup>222</sup> De fato, essa atividade no *Hemi* foi um primeiro momento de desilusão para os integrantes do grupo *Viralata*, o que acabou levando o grupo posteriormente a se afastar dos processos da JUTI.

que dije fue “buenísimo, si a usted le parece que se puede organizar mejor, comande la organización, escriba los estatutos, los ponemos sobre la mesa todos, los avalamos o los transformamos”, [...] y entonces ahí apareció... él mismo dijo, “ah, es que no tengo tiempo”. Entonces era más o menos, “me parece que esto debe cambiar, cámbielo”.

L: Pero también apareció la posición de no organizarnos legalmente ni por el *chiras*<sup>31</sup>, porque eso implica una cantidad de cosas en... pues por lo

menos en la cosa judicial, empresarial, y financiera de Colombia, que... por lo menos el grupo *Materile* dijimos que no, porque nosotros estamos organizados así, tenemos una personería jurídica, y nos significa una cantidad de cosas tributarias y demás, y no vamos a asumir eso en dos entidades, ni por el *chiras*. Nosotros estamos aquí es con la idea de trabajar juntos y hacer cosas juntos, pero no vamos a meternos en otra institución así, porque es muy complicado.

Ainda hoje este é um dos principais focos de controvérsia na JUTI. É o coletivo uma comunidade aberta e “orgânica”, ou é preciso instaurar nele uma estrutura organizativa legalmente constituída, com hierarquias claramente estabelecidas? É uma organização de



Figura 11. Luta entre palhaço e títtere, uma cena da *comparsa*.

organizações de que tipo? É um movimento de jovens bonequeiros profissionais? Ou de pessoas em geral que gostam do teatro de animação, mesmo não querendo dedicar-se exclusivamente a esta arte? Ou de artistas que estudam e trabalham o teatro de animação e o *clown*? O quanto de cada coisa? Às vezes parece que aquele paradoxo mencionado por Dicotomio, (quanto à JUTI ter existido só quando não era, e que deixou de existir quando começou a ser alguma coisa) seja, efetivamente, uma característica constituinte do coletivo, fazendo com

<sup>31</sup> *Ni por el chiras*: expressão muito bogotana, que significa “de jeito nenhum”.

que os participantes (*os juti-cieros*) persigam permanentemente formas de estabilizar minimamente a dita natureza paradoxal da proposta que eles mesmos criaram. Um dos instrumentos elaborados nesse sentido, alguns meses depois, foi o Manifesto, uma espécie de tentativa de ficar nas fendas entre a constituição legal e o consenso “orgânico” sobre o trabalho coletivo.

#### 1.4.2 O Manifesto JUTI

Um manifesto estético é definido como um texto programático que procura a fundamentação de uma nova estética, protestar contra uma ideologia vigente, ou marcar uma posição política dentro de uma determinada presunção cultural (CEIA, 2010). No caso do manifesto feito pelos bonequeiros da JUTI, ele parece ser um documento que responde a todas as características apontadas por Ceia, sendo assim uma tentativa de marcar diferentes questões em diferentes direções, agindo mais como uma espécie de Constituição. De novo, aproveito as reflexões contidas na comunicação apresentada no Entepola, no Chile:

[...] a través de un ejercicio de auto reflexión, intentando descubrir la manera de mantener la fluidez y organicidad de los primeros años de espontaneidad e improvisación, concretamos un discurso para sostener la dinámica de la JUTI. Apareció el Manifiesto Juticiero, escrito entre varios, para que funcionara como el referente teórico del quehacer de la comunidad.

O documento, criado a partir de encontros e de trocas através da internet, contém vários elementos que, mesmo sendo poéticos, dão conta das escolhas que a JUTI fez perante alternativas estéticas (das diferentes correntes do teatro de títeres, bem como do clown) e perante posturas político-organizativas. Como já foi mencionado, controvérsias aparecem em ambas as vias. Sobre as primeiras escolhas (as estéticas), alguns exemplos são<sup>32</sup>:

2. Tanto EL TRABAJO como el FRACASO son la base de nuestra igualdad solidaria, donde títeres y payasos encarnan el poder humano de liberación.

[...]

<sup>32</sup> O texto completo do Manifesto encontra-se ao final deste documento, nos anexos (anexo 1).

para assistir ao evento, como palhaço bonequeiro. Tenho sempre comigo um macacão vermelho que uso desde a época que trabalhava com o grupo *Henyoka*, bem como meu nariz vermelho, mas queria procurar outros acessórios, e os achei: peguei um passa-montanhas<sup>221</sup> preto e umas meias de futebol, também pretas com linhas vermelhas. Provo rapidamente a combinação perante um espelho, e acho que isso será suficiente (gosto da combinação das cores vermelho e preto para o meu *clown*, acho-a poderosa).

Quando chego à *Universidad Nacional*, ao auditório do *conversatorio*, aqueles que estiveram na reunião (Edgar, Liliana, Mauricio, Carlos, Lucía e Rossmery) e alguns outros membros da JUTI que eu ainda não tinha visto, pois fazia apenas um dia que eu estava em Bogotá, já estão ali. Enquanto conversamos no corredor, uma versão curta de um dos documentários da JUTI está sendo apresentada no auditório. Junto com Sebastián e Ernesto, do grupo *Viralata*, vou ao banheiro para me trocar. Ao sair, há ainda mais bonequeiros por ali, que surpreendem-se ao ver esse palhaço mascarado e não me reconhecem (muitos não sabem que eu estou de volta). Parecem até mais surpresos do que os estudantes da universidade, pois o auditório do *conversatorio* é na Faculdade de Ciências Humanas, onde estudantes mascarados são bastante comuns, quando há protestos e bloqueios nos prédios. Chega então o encarregado do *Hemi*, que irá coordenar o *conversatorio*. Ele sai do auditório para avisar-nos que o vídeo está acabando e já podemos entrar. Palhaços e títeres entramos na sala, distribuindo-nos no espaço do auditório. Fico na parte de trás, no meio da penumbra, às minhas costas, alguém me entrega Igor, o títere e crítico oficial dos *match* de improvisação. Só neste momento percebo que, embora quisesse participar como palhaço e bonequeiro, não levei nenhum boneco. Acho mágica a forma como Igor, crítico experiente de centenas de vezes a animadores, vem ao meu encontro (depois soube que foi Liliana quem o levou até mim para que eu o animasse). O auditório está cheio de títeres e palhaços. O *conversatorio* começa quase imediatamente, como estava previsto, com a leitura do Manifesto, a duas vozes, por um boneco e o palhaço que, ao mesmo tempo, anima-o. O que havia sido planejado no

<sup>221</sup> Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=passa-montanhas>, acesso em: 20 jan. 2011), passa-montanhas é um “gorro de malha justo, que cobre a cabeça até ao pescoço ou até aos ombros, por vezes apenas com abertura para os olhos, olhos e nariz ou olhos, nariz e boca, geralmente usado para proteção por montanhistas, esquiadores, militares, etc.” Também é conhecido como balaclava.

Carlos Cárdenas: Don Dicotomio, ¿en términos generales cómo describiría su relación con las personas que lo han animado?

Dicotomio Vitalicio: Es cálida. El tema es quién te anima y quién no lo hace. No me gusta ser zangoloteado<sup>218</sup>. El animismo es casi un culto para mí. No comparto la idea de que cualquiera puede hacerlo. Nadie mejor que yo para saberlo. Me pudieron meter mano, mas no siempre un espíritu. Pero cuando lo tuve, Carlos, cuando lo tuve... Oh, qué momentos animados pasé allí. Tú más que nadie lo sabes, Carlos. Cuando te animan, todas las cosas que creías trascendentales pierden completamente su sentido, cae el Velo de Maya, se abren las puertas de la percepción, se abrevan<sup>219</sup> los sedientos, las semillas liberan su secreto, no hay uno sino miles de soles. Luz y sombra, agonía placentera, una pequeña muerte, mustia<sup>220</sup> pero exquisita, fugaz pero infinita.

### 3.3.4 O *Cónclave*, o Hemisférico e a crise do Manifesto

En las crisis se toman decisiones. Debemos seguir haciendo y proponiendo. Es la única ciencia que no falla: la creación, porque utilizamos el caos, la locura, el desequilibrio, la sinrazón, el absurdo, lo fantástico, etc. (Jorge, do grupo *Jabru*).

Agora volto àquele início do campo, à apresentação da JUTI em um *conversatorio* do *Hemí*, sobre a construção de políticas em imagens. Eu estava com muitas expectativas, depois da catártica exegese coletiva do dia anterior. Infelizmente, Jorge e Germán, do grupo *Ringletes*, não podem assistir ao *conversatorio*, pois eles têm uma apresentação em uma escola. Porém, certamente, muitos outros bonequeiros e palhaços da JUTI que não estiveram na reunião do dia anterior, estarão lá.

Eu decido que não vou apenas acompanhar o evento, quero participar ativamente. Para isso, procuro roupas que possam me ser úteis

<sup>218</sup> *Zangolotear*: mexer ou sacudir permanentemente e com violência alguma coisa.

<sup>219</sup> *Abreviar*: dar de beber, geralmente em referência ao gado.

<sup>220</sup> *Mustia*: melancólica, lânguida.

El títere no es sencillamente lo manipulable sin convicción, objeto pasivo sin aliento. El títere es alma en potencia, es impulso impaciente, es una acción sin dueño ni espacio fijo, es la vida misma hecha relación, con otro ser.

El payaso no es simplemente lo ridículo, la burla, la irreverencia graciosa, la intención primitiva de la risa, una nariz roja y apariencias exageradas. El payaso es la esencia del individuo y la semilla ignorada de la sociedad; es la canción del futuro para la especie humana; es la esperanza frente a las maquinarias oxidadas del poder; es el disfraz de quien no se disfraza ante sí mismo; es la mirada de quien sólo pretende ver lo invisible y esencial.

[...]

El títere es payaso de sus emociones, de sus intenciones cinéticas (la vitalidad de su movimiento), brillo silvestre, sensible y juguetón.

El payaso es títere de quien se asume como payaso, objeto animado por sí mismo con sinceridad, valentía y humildad.

Estas escolhas e sua correspondente problematização serão parte da reflexão dos próximos capítulos (principalmente, nas seções 2.2 e 3.3). Passo agora às escolhas que dizem respeito às dimensões organizativas e políticas. Neste ponto, saliento os seguintes trechos:

1. ¡No a la MANIPULACION! ¡SI A LA ANIMACION!

[...]

La Juventud Titiritera no es tan sólo un grupo de amigos, ni una secta, ni una rosca, ni una asociación, ni una empresa, ni agencia de empleos, ni un simple colectivo de grupos o una compañía de comparsas.

La JUTI es una red telaraña, radial, horizontal, abierta y sin pirámides ni rangos

[...]

3. La cantidad, como capricho de la sociedad de consumo, es un efecto mediático asqueroso, y por ello la telaraña se auto-regula según el movimiento emocional de sus radios de acción: LA CALIDAD DEL SENTIMIENTO.

[...]

## 6. DIVERSIDAD ES FUERZA

[...]

10. La diferencia es nuestro más firme punto de encuentro. Los disensos son el alimento del crecimiento y entre todos aprendemos de los otros en nosotros mismos.

[...]

Nos unimos a todos los sentimientos sinceros y transparentes, en lucha interna, sin nacionalidad y sin trámite legal, a unirse desde todos los confines del universo a ésta comunidad artística libertaria desde su trabajo, su naturaleza y su riesgo en pro de una resistencia desde el humor, el amor y el fracaso.

Estas afirmações espelham a intenção de caracterizar a JUTI como uma comunidade organizada a partir de uma relação fortemente afetiva, solidária e flexível (isto é, “orgânica”), o que estabelecería uma ligação entre sentimento e ideologia. Porém, e como as reflexões posteriores demonstram, esta iniciativa constituinte não consegue estabilizar suficientemente uma caracterização consensual do coletivo, nem tampouco ultrapassar as formas históricas de organização e autoridade.

[...]después de escrito el manifiesto como referente, el trabajo de la JUTI cambió su energía básica y espontánea, cambió su espacio común. El manifiesto creó un estándar demasiado alto e ideal en lo filosófico e ideológico para el trabajo que era muy difícil en la práctica, pues todavía tenía muchos vacíos la comunidad en su estructura de configuración.

Caímos en la trampa de intentar ceñir la ACCION al DISCURSO y el discurso a la acción. Nos comenzamos a mutilar extremidades nosotros mismos. Como propusimos la idea de que la comunidad artística JUTI era libertaria, anarquista y no tenía jerarquías, la organización de roles cada vez se hizo más compleja y nadie quería asumir ninguna responsabilidad individualmente. Se había avanzado mucho en estar expuesto en el escenario, pero en términos de responsabilidades en la logística de la acción colectiva habíamos retrocedido. Nadie quería ya asumir el monstruoso

(ou seja, quando o objeto vira intermediário)<sup>215</sup> é o fator fundamental para conseguir uma comunicação “multívoca”, e já não unívoca. Devo notar que esta é uma questão que se aplica não somente ao caso do teatro do títeres “para adultos”, pois as qualidades do público infantil (ainda mais o contemporâneo) também exigem esta quebra.

Assim, a dupla relação animador-objeto e objeto-público alcança um nível máximo de articulação quando o público (adultos e crianças) é parte ativa do mesmo mundo criado. Isto é, a nova ordem não seria apenas negociada para ser vivida em conjunto, ela seria criada e re-criada pelas três agências num jogo complicado, exigente e, portanto, poucas vezes experimentado. Da mesma forma, é exigente, complicado e pouco freqüente um conjunto de idéias-força imaginativas que consigam consolidar a percepção ambígua do Estado como fetiche, ou melhor, como fe(i)tiche, não sendo apenas um objeto que fala, mas também uma fala que objetifica, e, de forma mais geral, uma oscilação de movimentos associados entre coisas atuantes que permitiriam novas configurações subjetivas de objetivar o Estado<sup>216</sup>. Não é por acaso que, depois de ter assistido à peça *Farsa Alarma*, um menino comenta: “eita, eu estou triste com o que aconteceu, mas gostei!”<sup>217</sup>.

A política dos objetos é idêntica à política entre humanos, se atrevermo-nos a considerar a política sem pretender fugir das ambigüidades que gera o pensamento em movimento, isto é, em associações criadas e re-criadas. Ora, poderíamos falar sobre uma biopolítica que atinge os objetos, ou melhor, que atinge as agências que configuram e dão substância ao social?

[...] a política torna-se, à vista de nossa Constituição, tão desconhecida quanto às ciências: aliás, nem a política, nem as ciências são mais poderes, mas sim os conhecimentos postos em ação, de maneira nova, para conter o conjunto do coletivo e pô-lo em movimento (LATOUR, 1999, p. 329).

e e e

<sup>215</sup> Ver seção 2.1.

<sup>216</sup> Poderia ser algo desse tipo o que acontece, por exemplo, no contexto mexicano, com o *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, EZLN, com operadores simbólicos que têm um grande impacto internacional, como por exemplo o lema performático de “Todos somos Marcos!”.

<sup>217</sup> Trata-se da sala do grupo *Hilos Mágicos*. Esta anedota foi contada por Ciro Gómez, diretor da sala e do grupo, na entrevista feita por Arias, gentilmente cedida para fins desta pesquisa.

determinam a existência das entidades que reconhecemos como títeres ou objetos animados. O desdobramento do titeriteiro no objeto, como fator central, empobreceria demais a paisagem em movimento que pretendo esboçar aqui. Conseqüentemente, aproveito agora uma analogia com o artista que faz ou executa música.

Se puede afirmar que en el mismo instante en que el titiritero aparece, aparece también ante los intérpretes una serie de posibilidades de elección que van desde la discreción máxima – como si el titiritero no estuviera allí – hasta el puro exhibicionismo cuando el titiritero se apodera del interés del espectador en perjuicio del muñeco. En algún momento entre esos dos extremos, la presencia del titiritero empieza a ser un fin en sí mismo [...] El papel, el rol, pasa por el titiritero antes de llegar a su receptor. En ese aspecto, la situación del titiritero se parece a la del músico. La relación entre el titiritero y el instrumento resulta decisiva para el resultado [...] El violinista que está en el podio de un concierto no tiene que esconderse para que el público disfrute de la música. Lo mismo debe ocurrir con el titiritero. Además, es una idea de Brecht la de rendir cuentas de lo que pasa para desmistificar (MESCHKE, 1988, p. 32).

Cabe sublinhar, de novo, a dupla relação animador-objeto e objeto-público, articuladas para criar a convenção compartilhada que ativa o mundo dos objetos animados. A diferença entre o teatro de títeres e uma performance musical (continuando com a analogia feita por Meschke), é o artifício negociado do primeiro, chave para ingressar no mundo imaginado que o artista propõe ao seu público<sup>213</sup>. Com a animação à vista (em todas as suas variações<sup>214</sup>), o artifício é menos um engano conciliatório, e mais um convite para uma imaginação compartilhada, pois nada fica oculto para ninguém. A quebra do consenso na relação não mediada entre o ator-animador e o espectador

<sup>213</sup> “Experiencing puppetry, both old and new, is a constant negotiation between the spectator and stage figures and objects, living and inanimate, moving and static, all possible selves or something that is not a self at all” (WILLIAMS, 2007, p.127).

<sup>214</sup> A este respeito, ver SOUZA (2008).

rol de la dirección, que en la práctica siempre existió pero que el discurso siempre negó (Comunicação oral apresentada no Entepola 2010, no Chile).

Conseqüentemente, e como reitera Carlos nos seus comentários críticos a este documento, o manifesto ficou como um documento para apresentar a JUTI em espaços externos a ela, com pouca ou nenhuma apropriação nas dinâmicas concretas de trabalho.

Caímos en la trampa de hacer un discurso revolucionario que sirviera para dejarlo en revistas, presentarlo en ponencias y congresos, ¿pero de verdad cuántos aplican que la diversidad es fuerza, cuántos no creamos una rosca<sup>33</sup> con los que nos caían mejor o con el más gracioso o con el que tiene más poder o con los que viajamos y nos entendimos mejor, cuántas veces no criticamos y señalamos al que era diferente e incluso buscamos la manera de dejar de trabajar con ese? Además, ¿cuántas veces usamos el colectivo como plataforma para legitimar posiciones y pretensiones personales? ¡No, el discurso no ha sido aplicado ni siquiera reflexionado por los que lo creamos! (Carlos, do grupo *Proyecto Primate*).

Porém, o manifesto ainda hoje tem um valor tanto como documento de sistematização (da memória coletiva), quanto como expressão vigente de formas específicas para se entender e assumir o teatro de títeres e o clown. Deste modo, a JUTI ganha uma dimensão que vai além da proposta concreta de um coletivo colombiano de títeres, titeriteiros e palhaços, e que transmite, como afirma a caveira Dicotomio, um espírito de ação.

En la JUTI sólo hay que decir “yo quiero ser”, o “yo soy”, más de “yo quiero ser” es decir “yo ahora soy de la JUTI”, eso es todo lo que se necesita [...] se ha querido incluir grupos hasta internacionales, los de Etota [da Patagônia], los de no sé dónde... como con la intención de generar

<sup>33</sup> Ver nota de rodapé 14.

una unidad, un movimiento con el que la gente se identifique (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

### 1.4.3 Internacional Bonequeira?

La movilidad del teatro de títeres, solo superada por la narración oral, tiene la ventaja de llevarlo a conocer muchos lugares, [...] los titiriteros conocen más el país que los políticos, pues estos últimos lo recorren echando carreta<sup>34</sup>, enquanto os primeiros falam com as pessoas, compartilhando suas vivências (Ciro Gómez, do grupo *Hilos Mágicos*).

É um lugar comum a referência ao caráter itinerante dos bonequeiros ao redor do mundo (principalmente o mundo ocidental), sendo recorrente a imagem deles como viajantes, com uma bagagem leve: o mundo de fantasia nas costas, um universo de personagens, cenários, ferramentas, luzes, etc. sob seu controle. No caso



Figura 12. Turma da JUTI no Entepola 2008, no Chile

da JUTI, a partir das viagens realizadas pelos diferentes grupos – ou mesmo como JUTI (como a viagem ao Chile em dezembro de 2008) – a festivais em outras cidades da Colômbia ou da América Latina, foram estabelecendo-se contatos e amizades com colegas que lhes ofereceram moradia, facilitaram a viagem, mas principalmente representaram oportunidades de troca, de aprendizagem mútua e de fortalecimento de laços que, em alguns casos, acabam por tecer uma rede de apoio e

<sup>34</sup> *Echar carreta* equivale a “encher linguiça”, “falar bobagem”, ou simplesmente “falar”. Esta citação é tirada da entrevista feita por Rossmery Arias para a sua pesquisa (2009).

exposto como no caso do ator, do dançarino ou do cantor. Muitos deles iniciaram-se ou decidiram-se pelos bonecos por causa da sua timidez ou do desconforto perante a idéia de ser o centro de atenção num palco, preferindo assim esta espécie de desdobramento que afasta o exibicionismo e o narcisismo<sup>212</sup>.

Se se trata de um desdobramento, o que é desdobrado? No caso das propostas que se enquadram como processos da JUTI, nas quais a técnica da improvisação opera como suporte, em ligação ao trabalho com o estado *clown*, o desdobramento não é apenas através de máscaras de diferentes tipos, mas também através dos mecanismos com os quais o ator-manipulador-construtor desenha o próprio processo de desdobramento.

Pues yo creo que a final de cuentas uno muestra algo en los títeres, porque pues por más que no quiera ahí hay parte de uno, el pensamiento y la manera de uno de ver la vida, están reflejados ahí, en cosas, en su desorden [...] no estoy de acuerdo con [...] hacer cuentos que ya escribieron, me parece mucho mejor que la persona diga, “bueno, yo quiero hacer... no sé, títeres de burbujas de jabón”, bueno, no sé, cualquier cosa, y que busque el camino, que ese es el camino que ha buscado y eso me parece mucho más valioso que copiar, porque hay infinitas posibilidades de hacer la misma cosa. Entonces usted se imaginó hacer esto, y lo hace. Y si a uno le gusta, yo sé que le va a gustar a alguien, o sea, si uno se siente bien, sea como sea, a alguna gente le irá a gustar. Eso es muy valioso, porque una vez hablaba con alguien, me decía, “no, pero hay que hacer como cosas que gusten”, pero yo creo que si a uno no lo llena eso, no... (Lucho, do grupo *Castillo del Gato*).

Porém, talvez seja melhor descartar a idéia de desdobramento, para poder manter o foco nas complexas e mutáveis associações que

<sup>212</sup> Outros motivos mencionados com frequência, nas conversas com bonequeiros (e nas entrevistas de Arias às quais tive acesso), incluem o fato de tratar-se de uma forma teatral plasticamente mais interessante, pelo maior trabalho manual de criação e construção, bem como pela priorização das crianças, culturalmente às margens do mundo social (predominantemente adulto e masculino).

Deste modo, as implicações semiológicas destes laços já não são ocultadas, fazendo assim parte do jogo dramático.

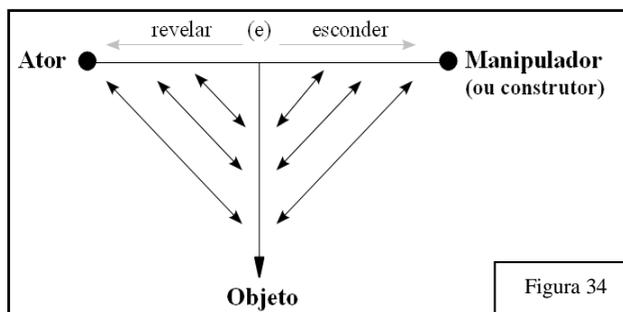


Figura 34

Assim, quando a animação à vista faz parte da tensão dramática (não necessariamente conflituosa como é o caso entre Máximo, Estrella e Mínimo), ela pode ser percebida, segundo Kartun, como uma espécie de cubismo poético; nela o “truque” está exposto numa composição de relações e pontos de vista. A figura 34 é uma tentativa de aproveitar a abstração que Latour (2000) utiliza para explicar o funcionamento da antropologia simétrica (e a importância nela do que chama de amplitude da mobilização), para afirmar que mesmo quando oculto, é possível perceber a presença do ator animador, nas dificuldades e nos esforços realizados. Isto é, na sua relação tensa com os objetos com que interage. Assim, os objetos só podem ser *atuantes* (e, portanto, representar e/ou simbolizar) se existir, em primeira instância, esse eixo de tensão dialética entre componentes desse divíduo, que é o artista animador de objetos.

Não existe em lugar algum um ácido capaz de dissolver o sujeito. Este último ganha autonomia, ao conceder a autonomia que não possui aos seres que advêm graças a ele. Ele aprende a mediação. *Ele provém dos fe(i)tiches*. Ele morreria sem eles. Se a expressão parece difícil, que ela seja comparada à aparelhagem inverossímil, com todos seus maquinismos, engrenagens, contradições, feedbacks, reparos, epiciclos, dialéticas e contorções destes marionetes-marionetistas, enredados em seus fios, às vezes visíveis e invisíveis, mergulhando na crença, a má consciência, a má fé, a virtualidade e o *illusio*... (LATOURE, 2002, p. 102, grifos do autor).

É comum entre os bonequeiros a ideia de que a sua é uma forma de expressão teatral humilde, pois o ego geralmente não estaria tão

informação entre bonequeiros e/ou palhaços.

Além disso, é muito comum, entre os titeriteiros da JUTI, receber e hospedar colegas viajantes, em troca de uma oficina ou uma apresentação gratuita, caso o grupo anfitrião tenha sala própria. Desta forma, também, é tecida a rede que permanentemente constrói e percorre a JUTI, a partir de diferentes lugares do mundo. Ditas redes de apoio e trocas eventualmente fazem com que aqueles colegas de outras cidades ou países se auto referenciem como parte (“dentro”) da JUTI.

Graças a estas dinâmicas, uniram-se formalmente à JUTI dois grupos de fora de Bogotá: *Titirituerka*, de Ibagué, e *Jabrú*, de Medellín.

como *Jabrú* y como JUTI utilizamos la red para movernos por ella. y encontramos con seres que hacen lo mismo pero de otra forma y ahí entonces entramos en el conocimiento, el dialogo y la exploración, sentimos que las cabezas que deseen continuar, que se unan al grito libertario porque ser titeritero en Colombia y cualquier parte del mundo es complicado pero encantador. Entonces vamos a encaminarnos hacia los retos y transformaciones que una sociedad plantea, las muchas maneras de conformar una familia o las muchas formas de concebir un grupo. Siempre habrá tiempo para los trabajos individuales como colectivos. y *Jabrú* como grupo individual apoya a un colectivo que creemos que trabaja en pro de la dignificación de nuestro hacer titeritero, pero no podríamos hablar de un colectivo o comunidad si como individuos no estuviéramos en el hacer-ser titeriteros, en el aprendizaje diario, la humildad y el laboratorio constante (Jorge, do grupo *Jabrú*).

Digo formalmente, porque não é estranho aparecerem grupos e indivíduos que se autoreferenciam como JUTI sem vínculos tão claros, fortes, próximos ou permanentes.

hace como 8 días me escribí con un chileno, se había perdido, yo me he estado moviendo con la cosa de la red de titeriteros y con el centro de documentación que se estaba armando [...] y el man<sup>35</sup> me dice, “oiga, buenísimo esto que están

<sup>35</sup> *Man* é muito usado na Colômbia para referir-se a uma outra pessoa; *ese man* equivale a “esse

haciendo ustedes como JUTI [...] Y el man de una vez se mete y pregunta, “¿y cómo hacemos con los derechos de autor para que no se nos vuelva un problema?” Yo le digo, “hermano, averigüese, ayúdeme a averiguar por allá, yo averiguo por acá a ver cómo lo solucionamos”. Y me dice, “huy, sí, buenísimo, porque me interesa que como JUTI hagamos cosas”. Y el man está en Chile, lo hemos visto 4 veces, vino a un match una vez, pero porque estaba aquí, es de los Marionautas. Entonces uno dice, ahí qué pasó, quién le dijo...pero sería muy torpe decirle, “ay no, usted no es”... no, el hombre se mete y dice “¿qué hay que hacer, cómo lo armamos?” (Mauricio, do grupo *Materile*).

Deste modo, a JUTI reforça seu caráter de movimento, de um espírito de coletividade e trabalho artístico, ao mesmo tempo criando maiores dificuldades para resolver as incertezas perante a estruturação operativa do coletivo, tendentes à hierarquização, algo como um Estado, em perspectiva sempre, sob o comando de alguém como um “chefe de guerra” (CLASTRES, 1978), ou, pelo menos, de um núcleo de “chefes de guerra”. É movimento quanto corrente de tendência artística (baseada principalmente na improvisação com objetos), mas também quanto tentativa de alteração, mudança ou perturbação (das formas históricas tanto estéticas quanto organizativas)<sup>36</sup>, bem como impulso súbito de fazer algo a partir do sentimento ou estado de ânimo (MOLINER, 1983, p. 465).

### 1.5 A crise hoje. A JUTI tenta tomar ATICO

[Princípio V:] Os conflitos privados, disputas, afetos, animosidades são inevitáveis em qualquer agrupamento humano. É nosso dever para com a criação não deixar que deformem e envileçam o nosso processo de trabalho. Somos obrigados a abrir-nos até para com um inimigo (GROTOWSKI, 1976, p. 202).

Como já mencionei na introdução, durante o trabalho de campo

cara”.

<sup>36</sup>Aliás, movimento vem do latim *movita*, “amotinar” (COROMINAS, 1967, p. 405).

ambigüidade do termo:

“Quem fala no oráculo é o humano que articula ou o objeto-encantado? A divindade é real ou artificial?” – “Os dois”, respondem os acusados, sem hesitar, incapazes que são de compreender a oposição. – “É preciso que vocês escolham”, afirmam os conquistadores, sem menor hesitação. As duas raízes da palavra indicam bem a ambigüidade do objeto que fala, que é fabricado ou, para reunir em uma só expressão os dois sentidos, que *faz falar*. Sim, o fetiche é um fazer-falar (LATOURET, 2002, p. 17, grifo do autor).

Com o *fe(i)tiche*, a pergunta de “quem manipula quem?” se libera de uma pobre e injusta petrificação, e florescem os paradoxos característicos da própria vida. Como expressa o bonequeiro e diretor Ciro Gómez na entrevista feita por Arias, “es como un pez que se muerde la cola, nosotros les damos vida a los títeres, pero ellos nos dan vida a nosotros, es una cadena toda relacionada con todo”.

e e e

A comunhão entre o ator e o objeto, apregoada por diversos teóricos do teatro de animação<sup>211</sup>, nem sempre é tão simples, pois pode se tratar, como em *Farsa Alarma*, de uma tensão, uma relação conflituosa, uma ruptura, isto é, sem deixar de ser uma comunhão entre o humano e o não humano, que configuram o objeto-títere.

La relación entre el objeto (el títere) y las fuentes de poder cambia todo el tiempo, y estas variaciones son de gran significado semiológico y estético [...] El pulso constante de la relación entre el títere y las fuerzas físicas de su motor y poderes vocales ha causado un cambio vital en el entendimiento del títere. De repente el acuerdo de las correlaciones entre el títere y el poder es más sustancial que los componentes de este acuerdo (JURKOWSKI, 1990, p. 30).

<sup>211</sup> É o caso, por exemplo, da gramática da manipulação de objetos que propõe Gervais, (SABINO DA COSTA, 2008), da proximidade do teatro de títeres ao teatro da representação, mais apropriado do que o teatro da vivência (CURCI, 2007), bem como das reflexões em Amaral (2004, 2006), Beltrame (2008) e Blumenthal (2005), entre outros.

Ora, para complementar, o que Latour observa ao refletir sobre a reorganização do social.

A imagem da marionete vem bem a propósito, contanto que se indague um pouco o marionetista. Ele lhe dirá, como todo mundo, como todo criador e manipulador, que suas marionetes lhe ditam seu comportamento, que elas o fazem agir, que elas se exprimem através dele, que ele não saberia manipulá-las, nem automatizá-las. Entretanto, ele as mantém, as domina e as controla. Ele irá confessar, naturalmente, que é ligeiramente superado por aquilo que controla. Suponhamos agora, que um marionetista de segunda categoria venha manipular nosso artista. Não faltarão candidatos: o texto, a língua, o espírito do tempo, o *habitus*, a sociedade, os paradigmas, as epistemes, os estilos, qualquer agente fará o trabalho para controlar nosso marionetista como este controla suas marionetes. Mas, justamente esses agentes, tão poderosos quanto vocês os fizerem, serão superados pelo marionetista, como este é superado por suas marionetes. Vocês jamais farão melhor do que isso; vocês jamais o terão tão sob controle. Ao invés de uma cadeia causal que transmitiria uma força, que atualizaria um potencial, que realizaria uma possibilidade, Vocês obterão apenas sucessões de ligeiras superações. Sim, *acontecimentos*, outro nome do fe(i)tiche e do culto que lhe é prestado (LATOURE, 2002, p. 103, grifos do autor).

Deste modo é criado o conceito do *fe(i)tiche*, um operador *trickster* (intersticial) que permite uma constante passagem entre a prática e a ação, entre a fabricação e a realidade, “sem jamais acreditar na diferença entre construção e compilação, imanência e transcendência” (LATOURE, 2002, p. 46), “aquilo que oferece a autonomia que não possuímos a seres que não a possuem tampouco, mas que, por isso mesmo, acabam por nos concedê-la” (LATOURE, 2002, p. 69). Ao re-criar imaginativamente uma situação de negociação sobre o termo *fetich* (de origem portuguesa) entre africanos e conquistadores portugueses, o autor re-cria o *fe(i)tiche*, preservando a

para a elaboração deste documento (segundo semestre do 2009) a JUTI esteve muito quieta, devido a uma crise similar à que aconteceu depois da primeira *comparsa*. Neste caso, a crise foi desencadeada pelo desgaste acumulado principalmente após mais duas *comparsas*, bem como do *Cónclave* titeriteiro (que será abordado detalhadamente no próximo capítulo).

La disgregación del primer proceso fue por la necesidad de poder, que hace parte de ese talante para estar en escena, de una u otra forma buscan esa posición, de liderazgo, de decidir, y obviamente que involucre más de su propia ideología. Cada uno busca la forma de manejar el poder y el ego (Camilo<sup>37</sup>).

Lo que también se fue desgastando fue la organización, o sea los sentidos, digamos que lo que se quería como que no era lo que cada uno buscaba, y lo horizontal se convirtió en vez de una virtud, en un error, quizás por nuestra manera de ser, o nuestras formas culturales, las visiones de cada uno, qué sé yo, y pues me parece que la crisis es muy interesante” (Jorge, do grupo *Ringletes*).

Sí, ahí pasa eso en la primera *comparsa*, que es una locura buenísima. [...] En la segunda hay unos problemas grandísimos porque entonces ya se centra mucho la cosa es en el dinero, y en qué se va a hacer con esa plata, y como que se perdió todo lo otro; más que se perdió, es que no se supo manejar, no lo supimos manejar [...] con la tercera *comparsa* pasa otra cosa totalmente distinta, y es que entra una persona [*Héctor*] que viene de una cosa muy clara de hacer *comparsas* y cosas de calle, entonces él tiene un combo<sup>38</sup> que él trae y la hace, junto a algunas personas que han estado vinculadas a los procesos de la JUTI. Digamos

<sup>37</sup> Camilo é um personagem particular da JUTI, sendo talvez a única pessoa dos “sem-grupo” que participa ativa e permanentemente nas ações da JUTI. Aliás, sua particularidade é acrescida pelo fato de ter decidido se afastar da animação, para dedicar-se exclusivamente à construção e ao trabalho como técnico de luzes e som para vários dos grupos da JUTI. Ele ainda explora as técnicas de animação, mas recusa-se a fazê-lo no palco, perante um público, pois considera isso um ato egocêntrico.

<sup>38</sup> *Un combo*: “uma turma”.

que se unen fuerzas, pero no se genera proceso. [...] o sea, usted tiene un montón de gente, aquí hay otro montón de gente, unámoslos para que ese montón haga la *comparsa* [...] ¿Por qué no se genera proceso? Porque pues él es un tipo que lleva 25 años en esto [...] pero además lleva un proceso de teatro comunitario y de teatro de calle paralelo, y ese modelo funciona de otra forma que es, “bueno, cuántos somos, cuánto hay que hacer, 2 ensayos, yo le pago tanto, nos reunimos, chao. Sale el producto, listo, cada vez que nos vamos a ver, yo le pago tanto, le doy refrigerio” [...] estéticamente esa *comparsa* es muy bonita, generó unos movimientos, tiene dramaturgia, [...] es un muy buen producto, pero no dejó proceso. Entonces lo que hizo fue ahondar la crisis que venía de la anterior. Tanto que este año [2009] no se hizo *comparsa*. ¿Por qué? Porque hay un desgaste como de todo el mundo. Surgen ideas, pero esas ideas chocan. (Mauricio, do grupo *Materile*).

Aparece assim, de forma mais clara do que no manifesto, a intenção majoritária de fazer da JUTI um coletivo de processos, não de produtos. Talvez seja isto o que significa a reivindicação da “qualidade do sentimento”, recusando a quantidade como valor caprichoso da sociedade de consumo, esta terra diabólica, com males, no contato com a qual a JUTI pode gerar um “chefe de guerra”. Porém, como interagir como ator-rede no mundo do social apenas a partir das experiências processuais, sem produtos que os façam visíveis? Como conseguir, retomando de novo o “ser sem existir”, mencionado por Dicotomio? Se os processos dão conta de uma vitalidade que constitui o tecido do coletivo (isto é, um “para dentro”), os chamados produtos correspondem à sua exterioridade (um “para fora”). Paradoxalmente, tudo se passa como se o sucesso dos produtos das iniciativas da JUTI, atrapalhasse sua maturação como movimento organizado.

Es un proceso colectivo humano muy complicado dentro, que para uno a veces es difícilísimo de llevar, es muy complicado, pero hacia afuera tiene una luz que todo el mundo reconoce, y que como que es “¡huy, buenísimo!”, entonces uno como que siente que bueno, la carga es difícil, pero se

a dialética do universo, mestre inigualável do improvisado em movimento, ao qual o artista se entrega, como um *trickster* confiante.

Tentamos controlar o nosso ambiente. Essa ilusão surge do fato de falarmos uma língua que usa substantivos e verbos. Isso nos predispõe a acreditar que o mundo é feito de coisas e de forças que movem as coisas. Mas, como qualquer entidade viva, o sistema formado por músicos + instrumentos + ouvintes + ambiente [atores-animadores + objetos + público + ambiente] é indivisível, totalmente interativo, e é um erro tentar dividi-lo em partes [...] A menos que eu renuncie à minha identidade, à identidade do instrumento e à ilusão do controle, nunca eu e meu instrumento seremos uma unidade, e os bloqueios permanecerão. Sem entrega e confiança nada acontece (NACHMANOVITCH, 1993, p. 131-132).

A oposição entre objeto-instrumento e sujeito-humano, no caso do teatro de títeres supõe a consciência do títere sobre sua própria existência, o que nos levaria de novo ao animismo ou ao fetichismo<sup>210</sup>. No que diz respeito a isto, Jurkowski observa criticamente:

Deberíamos observar que esto expresa la oposición de dos sistemas de signos. Tiene dos funciones: primero, sirve para enfatizar la artificialidad del teatro de títeres. Segundo, es la fuente de la metáfora de la impotencia y control por fuerzas externas, una metáfora aplicada tan frecuentemente a la existencia humana como a la existencia del títere (JURKOWSKI, 1990, p.75).

---

arbitrárias e expandir o próprio campo de ação. A brincadeira possibilita uma maior riqueza de reações e melhora nossa capacidade de adaptação. Esse é o valor evolucionário da diversão – ela nos torna mais flexíveis. Ao reinterpretar a realidade e criar coisas novas, nos protegemos contra a rigidez. A brincadeira nos permite reorganizar nossas capacidades e nossa verdadeira identidade, de forma que possamos utilizá-las de maneiras inesperadas” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 50).

<sup>210</sup> O que, do mesmo modo, levaria à noção de subjetividade em Deleuze (1953). Para este autor, “o sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo [...] Aí está o único conteúdo que se pode dar à idéia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete” (DELEUZE, 1953, p. 90).

limitation of will, that is inherent in the object itself. Puppeteers speak very naturally of having to wait to find out what a particular puppet they have made wants to do or say, where its talents lie, what voices or movements it will assume. They speak of the puppet's power to decide what show it wants to be a part of, and which roles it refuses to play. They know that the puppet can surprise them in how it listens to a story, or in how it responds to an impulse from their hands, or to a mere accident of gravity and momentum. **The puppeteers are moved by the puppet that they move** (GROSS, 2009, p. 196, grifo nosso).

As reflexões sobre o objeto animado<sup>208</sup> abrem o caminho para pensar-nos como duplos ou múltiplos, como subjetividades instáveis que, permanentemente, procuramos estabilizar através das ferramentas que temos criado (como o são nossas diversas formas de coletivizar-nos) e que nos colocam em relação uns com outros, circulando com diferentes graus de competência numa socialidade dinâmica e, porém, hierárquica. Mesmo no interior do teatro de títeres, aparecem distinções significativas, no que se refere a contrastes entre o “culto” e o “popular”: se os bonecos de luva são associados a encenações violentas ou “vulgares”, as marionetes são consideradas mais líricas e refinadas (WILLIAMS, 2007). Poderia isto associar-se com o fato do boneco de luva ser mais evidentemente uma extensão do braço do animador? Ou, então, com a aparente complexidade maior dos mecanismos, comandos e fios da marionete?

Daqui decorre que a rede traçada pelos atores humanos e não humanos não é necessariamente plana, na sua totalidade. Diferente da perspectiva que consideraria dita rede como um campo de relações em permanente tensão entre a dominação, a subordinação e a resistência estaria a perspectiva na qual estas relações hierárquicas sejam consideradas, talvez, como algo mais parecido com uma dança relativamente sincronizada de pistões, algo semelhante ao jogo de status que Johnstone (1990) e Nachmanovitch (1993) atribuem à improvisação<sup>209</sup>. E digo relativamente, porque nem sempre é assim; eis

<sup>208</sup> Soma-se a estas afirmações a de Latour (2001, p. 208), na sua reflexão metafórica sobre as associações que configuram o social: “Não são nem as pessoas nem as armas que matam. A responsabilidade pela ação deve ser dividida entre os vários atuantes”.

<sup>209</sup> “O divertimento desafia hierarquias sociais. Misturamos elementos que antes estavam separados. Nossas ações tomam caminhos inusitados. Brincar é libertar-se de restrições

ve, afuera se ve, se ve que sí se está trabajando, que uno a pesar que pelea con el otro, pero afuera pasa algo (Liliana, do grupo *Materile*).

Ora, contrastando de certa forma com as percepções referidas acima, eis a de Héctor, director da última comparsa (em 2008):

en esta última *comparsa*, a pesar de todos los problemas y todas las vainas<sup>39</sup>, tenemos cosas claras, y es que la *comparsa* independientemente de que yo la haya dirigido, [...] no es la *comparsa* mía, es la *comparsa* de la JUTI, eso... o bueno, de la JUTI y mía [*riso*], yo no sé, pero por lo menos, o sea, lo que sí es claro es que no es solo mío, es una *comparsa* y una vaina que nació dentro de la JUTI, o sea la JUTI es la dueña. Que yo la guarde o que yo la mueva, es porque yo no creo que hacer esa inversión<sup>40</sup> sea como para dejarla ahí quieta, y yo intento sacarla cada vez que puedo, y llega uno a acuerdos con la gente, cada vez que se puede (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

Com a presença explícita, no interior da JUTI, desta postura particular acerca do caráter do coletivo e o sentido do seu trabalho, podem-se ver, mais claramente, várias questões. Por exemplo, a tendência a assumir as ações da JUTI como investimentos vai influenciar na forma a partir da qual os grupos, recentemente incorporados, entendem e assumem o coletivo.

Yo he sentido que los grupos nuevos que llegaron a la JUTI en cierto modo han desconocido... o sea, no saben y no se ponen a preguntar tampoco lo que se hizo antes, o sea, lo que se hizo tres, cuatro años antes, porque mal que bien la JUTI ya tiene como 5 años, y entonces están esperando es frutos, están esperando es, “¿pero cómo así, la JUTI no vende funciones? ¿No nos contrata para hacer tales funciones a tal precio? (Rossmery, do grupo *El beso*).

<sup>39</sup> *Vaina* é muito usado na Colômbia para referi-se a “coisa”.

<sup>40</sup> *Inversión* no sentido de “investimento”.

Outro ponto a destacar, relacionado também com o mencionado acima, tem a ver com que as variadas disposições para agir como parte do coletivo não se encaixam necessariamente entre si, de forma harmônica ou complementar, pois nem todas as atividades e iniciativas dão conta das múltiplas e variadas expectativas dos bonequeiros que participam. Se a diversidade de propostas estéticas é a força da JUTI, a diversidade de formas de conceber a operatividade do afazer coletivo produz mormente desencontros, desgastes, sobrecargas e portanto algumas rupturas.

el problema de los grupos es que... y eso fue algo que tampoco se hizo nunca, digamos que se propuso en varios momentos, pero tampoco se hizo, que fue decir, “bueno, vamos a nivelar expectativas, o sea, en últimas usted como grupo qué es lo que quiere, usted qué quiere”... se hablaba, se decía, pero yo no sé[...] Somos muy tranquilos, pero hay momentos en donde toca dejar de ser tan tranquilos y darnos la pelea de decir, “bueno, pucha<sup>41</sup>, a qué le vamos a jugar”. Con eso también sabemos yo hasta dónde me meto. Surge la idea de la red telaraña, como modelo de organización, que funciona para muchas cosas, [...] pero hay gente que no lo entiende, y no entiende que en un modelo así se necesita mucho más compromiso como personas, que en un modelo más heterónomo. Y eso hace que los comprometidos pues sigamos siendo los mismos 5 güevones<sup>42</sup> de siempre (Mauricio, do grupo *Materile*).

Porém, tornar-se um coletivo que agrega um número reduzido de indivíduos ou pessoas, pelo menos no seu núcleo básico, não é uma opção descartada como um modo de ultrapassar as dificuldades operativas do momento. Ora, outra perspectiva interessante é considerar ditas “dificuldades” como constituintes daquilo que o pensamento da JUTI constrói como a JUTI é, não sendo.

Llega de pronto un momento en que esa idea de lo festivo alrededor del *match* ya no funciona, y ya hay que empezar a construir un modelo de más

<sup>41</sup> *Pucha*: “poxa”.

<sup>42</sup> Güevón aqui equivale a “otário”, “babaca”.

absoluta que estoura, acontece quando Mínimo não agüenta mais o maltrato – Estrella já abandonou a cena chorando, depois de ter sido xingada por Máximo – e se rebela, abrindo mão de continuar animando o títere abusivo. Depois de discutir com ele, Mínimo solta o boneco, e o guarda numa mochila. O silêncio é interrompido por alguns suspiros e por um burburinho que vêm da platéia, “o matou!...” Deste modo, quebra-se o feitiço, mas o artifício não desmancha, talvez porque aparece razoável (racional) desfazer o feitiço, e o público assim o entende. Inclusive, numa cena anterior a esta, Máximo pergunta à platéia, “quem está me animando?”, “quem me dá a voz?”. A resposta espontânea, mas unanime da platéia é “ninguêeeeeeeeeemm!”. Nesse momento Edgar (ele depois me contou) ficou surpreso, desconcertado, pois geralmente a reação é contrária, aquela reação tradicional no teatro de títeres perante o boneco, o público agindo como dedo duro, delatando as personagens e as ações que acontecem nas costas de alguém.

O final da peça não é, pelo menos ainda, tão contundente como achei que ia ser. A atitude de Mínimo é de liberdade, de leveza, não tem mais medo, e simplesmente fala antes de sair do palco, com a mochila na qual aprisiona Máximo nas mãos: “com certeza alguns de nós estão entre vocês... sinto-me livre, posso ir embora”.

e e e

En esa obra hay una relación del titiritero y el objeto, en la que yo creo que el títere no es tanto el objeto, sino el títere aparece es cuando hay una relación entre los dos, entre el objeto y yo. El objeto solo, si yo no me relaciono con él, es un objeto, y yo si no tengo el objeto y no me relaciono con él, soy Edgar. Cuando yo empiezo a hablar con ese objeto, y ese objeto por su característica física, por sus características de movimiento, por cómo lo puedo coger de aquí o de acá, y yo empiezo a hablar con eso, y yo cedo a eso... claro, ahí yo empiezo a imaginar cosas, y de lo que el objeto me está diciendo a mí, ahí aparece el títere, es una energía, para mí no es una cosa material (Edgar, do grupo *A-Garrapatta*).

the power of the puppet artist is the power to lend his own will or intention to the material object and at the same time to be open to a kind of will, or

brincando como se fossem invisíveis. As crianças prestam muita atenção, tentando compreender o que acontece (devem estar esperando a aparição dos títeres, pois afinal de contas trata-se de uma peça de títeres!). “São mimos”, “são fantasmas”... na platéia escutam-se comentários que procuram dar conta das ações e das seqüências... “está trocando o boneco por outro igual embora maior”, “ele está



Figuras 33a-b. Cenas da peça  
*Farsa Alarma*

vivo, está mexendo a barriga”, “cai-a-se! cai-a-se!”

A peça é uma reflexão sobre a essência mesma do ser, que joga com a relação animador – animação – objeto. A sinopse que descreve a peça no cartaz diz o seguinte<sup>207</sup>:

Mínimo es un payaso fantasma que se encuentra en tránsito

entre la vida y la muerte. Con la ayuda y apoyo de Estrella, una payasa fantasma, y desde la invisibilidad del “otro mundo”, los dos nos harán vivir la historia de Mínimo a través de los títeres. Mínimo tendrá que enfrentarse a Máximo, títere presentador de la historia para liberarse de sus miedos y seguir su camino hacia una nueva vida.

Máximo é animado pelos dois palhaços fantasmas, ao mesmo tempo enigmáticos, inocentes e nervosos. Ele é a personificação do medo, maltratando, ordenando e exigindo. O controle do espaço e do tempo na peça é muito dinâmico, percebe-se a intenção de criar imagens que prevaleçam sobre o texto verbal. O momento de ruptura, de tensão

<sup>207</sup> Ver no anexo 3, alguns trechos da peça (3.6 “Farsa alarma”).

largo plazo, y eso quiere decir un nivel de compromiso mucho mayor, entonces pues ya hay muchas personas que no están dispuestas a eso (Rossmery, do grupo *El beso*).

entonces hay gente que dice, “no, esta vaina tiene unas dimensiones más allá de hacer las fiestas, y las *comparsas* una vez al año, sino que queremos hacer otro tipo de cosas con esto”, y empiezan a liderar cosas. Y hay otros que dicen, “ay no, pero por qué, pero para qué, pero ah, pero ahora usted va a mandar aquí”, entonces al final dicen, “no, chao, me voy, porque pues yo quería era venir a *rumbear*<sup>43</sup> cada 8 días, y era rico venir a la *comparsa*, y ya”. Pero entonces también en un momento dado se dice, “no, pero la JUTI tiene que ser más, y si la JUTI para ser más tiene que ser de menos personas, pues bueno” (Mauricio, do grupo *Materile*).

Conseqüentemente, para ser mais, é melhor ser menos; um paradoxo que se torna compreensível sob a lógica que na JUTI contrasta – e prioriza – a qualidade do sentimento perante a quantidade da produção. São outros os termos, algo mais metafóricos (numa relação com o ato de respirar para fluir), os usados por Carlos para referir-se a esta questão.

se perdió mucho en la JUTI cuando empezamos a tener tensión, cuando dejamos de respirar y de gozarnos la cosa, sino que empezamos a afanarnos a hacer cosas, creo que eso es lo más sabio que me ha dicho alguien, es como eso, uno está ahí en el escenario [*faz gestos de estar tenso*] cuando es cuestión de respirar y de fluir, de estar tranquilo para que la función salga bien, así es lo mismo con la JUTI (Carlos, do grupo *Materile*).

As conseqüências desta problemática interna no funcionamento da JUTI vão se manifestar também na experiência desenvolvida logo após a sua tentativa de participar intensamente no interior da ATICO. Embora, como foi dito acima, a JUTI tenha surgido como uma espécie de réplica à ATICO, nem sempre os jovens bonequeiros se colocaram à

<sup>43</sup> *Rumbear*: estar de festa, dançar, beber, etc.

margem da associação gremial, e aos poucos foram alimentando intenções mais ambiciosas.

[...] al principio participábamos en ATICO, antes de que existiera la JUTI, cada grupo participaba, iba a la convocatoria, se presentaba y ya. Pero no había como un compromiso de decir las cosas que no nos gustan, que no funcionan [...] eso fue a partir de la JUTI, como de ir varios y “yo voy a decir tal cosa, sí, y yo voy a decir tal otra”, como que se siente uno acompañado para decir a todos los grandes, “oiga, no, eso está mal, o eso no nos gusta, o por qué no hacen esto”... sino que antes uno no se atrevía a decir, uno era el chiquito del grupito, [...] y si alguna vez uno decía algo, “ay, niñita, silencio”, jeje, como que no le ponían mucha atención (Liliana, do grupo *Materile*).

Empezó a haber más peso y más fuerza en las opiniones de los grupos jóvenes, porque funcionaban en combo, en colectivo. Entonces ya no era una persona peleando ahí, a mí me parece... 20 grupos viejos diciéndole a un grupo joven, “ay, hombre, tiene que aprender, crezca”[...] y aquí eran 20 grupos viejos contra 10 jóvenes que ya no era una sola persona, sino ya era una inquietud más grande (Edgar, do rupo *A-garrapattta*).

A partir desta crescente participação na ATICO, a JUTI decide tentar tomar a ATICO (ou seja, não apenas participar nas atividades e dinâmicas gremiais que propõe a Associação, mas antes colocar pessoas da JUTI nos cargos diretivos, através dos tortuosos mecanismos de eleição), com o objetivo de mudar as formas tradicionais, supostamente corruptas (preferenciais, excludentes, antidemocráticas, etc.), de administrar os recursos e as oportunidades destinadas ao setor pelo Estado.

Nosotros llegamos a pensar en proponer a alguien para [...] meternos en la cabeza de ATICO y lograr hacer algo para cambiarla, [...] entonces para hacer ese movimiento participamos en un Congreso Nacional donde se iba a elegir esa junta directiva nueva. Entonces vamos, y participamos

o animal faz a diferenciação humano/animal, mas não percebe-se como animal. Assim, a visão animista que poderia ser pensada a partir da proposição “*os Juruna pensam que os animais são humanos*”, contrapõe-se à proposição que, para ela, marcaria mais adequadamente um dos princípios do pensamento *Juruna*: “*Os Juruna pensam que os animais pensam que são humanos*”. Isto é, os *Juruna* não pensam que os animais são humanos, eles acham que os animais estão longe de ser humanos, mas os porcos se pensam humanos e isso gera efeitos específicos para a vida humana, gerando riscos concretos para o caçador, no caso da caça. Ser animal é uma condição que não pode ser concebida na primeira pessoa, esta é uma consciência de outrem, a consciência de si está relacionada ao humano. Sob a perspectiva na qual o homem se defronta com o mundo, tomando os dois simultaneamente como sujeitos e objetos, é que a autora situa teoricamente a noção de ponto de vista como categoria articuladora entre um e outro. Considero estimulante o exercício de tentar deslocar estas reflexões acerca de relações específicas entre humanos e seres naturais para as relações, aqui abordadas, entre humanos e objetos. Se para os porcos, o que seria na perspectiva dos *Juruna* a caçada, é uma guerra, o que poderia ser uma peça de teatro de animação, ou um exercício de improvisação com objetos, para os próprios objetos? Como incorporar uma forma de pensamento que consiga estabelecer que cada evento é dois – ou mais – acontecimentos paralelos? Ora, o são?

Voltando ao que disse Edgar acima, parece existir ali um desvio da idéia do animismo; antes de ter um interesse na alma (anima) dos objetos, ele centra-se nas relações de poder com as agências dos objetos. Isto é, a noção nativa de animismo aproxima-se da categoria analítica de fe(i)tiche, à qual logo chegaremos.

e e e

No dia 30 de setembro de 2009, uma terça de manhã, o grupo *A-garrapattta* apresentou sua peça *Farsa alarma* no teatro da *Libélula Dorada*. A sala estava cheia de crianças de 7 e 8 anos de uma escola, que vieram graças a um programa da prefeitura. Como era a primeira vez que eu assistia à peça, decidi não filmá-la e assim ficar mais atento à performance da peça, que já, desde o início, deixou claro o que tem de particular.

Um palhaço e uma palhaça, de rostos brancos com traços pretos e nariz preto, aparecem e começam a pegar coisas do público e do palco,

*Farsa alarma*, do grupo *A-Garrapatita*. Porém, antes uma pequena reflexão pendente, sobre o animismo.

[...] era como volver un poco a la idea del animismo para mí [...] es que yo soy titiritero porque yo sigo creyendo que todas las cosas viven. El titiritero de la escuela tradicional generalmente construye el objeto para que el objeto o el muñeco haga lo que él quiere que haga, entonces también hay una especie de relación de poder que cambia (Edgar, do grupo *A-Garrapatita*).

Nesta afirmação, a noção nativa de animismo aparece de forma diferente a como até agora tem aparecido no texto. Eis o momento então de referir-me à problematização da noção de animismo, a partir de sua recuperação por parte de Descola “para designar um modo de articulação das séries natural e social que seria o simétrico e inverso do totemismo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 361), salientando, sobretudo, a análise crítica desenvolvida por etnólogos que trabalham o perspectivismo ameríndio, como Viveiros de Castro e Tânia S. Lima, entre outros. Viveiros de Castro (2002, p. 364) define o animismo como “uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não-humana”, enfatizando assim que o intervalo sociedade/natureza é, ele mesmo, social.

Além disso, baseada no seu trabalho etnográfico com os *Juruna*, Lima (1996) afirma que a antropologia com frequência contrapõe o animismo ao etnocentrismo (o qual considera, em termos gerais, que a humanidade – como condição – cessaria nas fronteiras da tribo), reduzindo assim a complexidade de vários elementos importantes do pensamento ameríndio, para o caso *Juruna*. A autora segue as críticas propostas por Lévy-Bruhl quando ele fala que a noção de animismo se afina na idéia de que certos povos atribuem características humanas e sociais aos seres naturais, o que pressuporia uma distinção ontológica entre homem e natureza própria do pensamento ocidental que, de antemão, impediria aproximar-se a esse outro pensamento que se quer compreender. Deste modo, aparece também uma preocupação pela imposição do conhecimento próprio do pesquisador sobre os conceitos nativos e, especificamente, sobre o que Lima chama a reconstrução da racionalidade alheia. A autora afirma que o animismo coloca um paradoxo semelhante ao do relativismo cultural (em Lévi-Strauss), pois

ahí, mucha gente no nos conoce porque hay gente de otras ciudades [...] entonces empezamos como a hablar, a exponer las cosas, hacemos un *match* con todos los titiriteros viejos que están en el congreso, ahí no hay de otra, les toca participar. Eso le deja a la gente así una sensación, “¡huy, qué es esto!”, quedan fascinados, y eso hace que la JUTI tenga, en ese Congreso, como una identificación clara, y mucha gente que no nos conocía vota por el representante de la JUTI, como, “huy, no, estos chinos tienen algo, yo voto por el que ellos digan”, y entonces logramos que quede el presidente, que nosotros no lo podíamos como creer... además la idea no era que quedara él solo, queríamos que quedara con alguien más acompañándolo, se supone que se elegía un fiscal, un presidente, una secretaria, y un tesorero, y teníamos como la idea de que quedaran dos personas para que se ayudaran porque uno sólo con los demás era muy difícil. No se logra eso, porque igual ahí era donde... o sea, ATICO también tiene como una cosa competitiva, o sea, como “bueno, listo, se están metiendo, pero no les vamos a dejar meter todas las fichas, porque si no estos chinos se nos enloquecen aquí y nos cambian el juego”, entonces hacen todo un movimiento político ahí... ¡eso parecían las elecciones de presidente! (Liliana, do grupo *Materile*).

[...] y quedo yo como presidente. Se arma toda la estrategia, un montón de cosas, gente moviendo por aquí, por allá, así unos hilos extrañísimos, frente a un montón de mitos que uno tiene [...] alrededor de lo que es ATICO. Y ahí digamos estoy.. y estoy precisamente como resultado de una vaina y de una posición frente a la JUTI [...] y yo inicio digamos con la intención de hacer mucha fuerza y de tener mucha representatividad desde la JUTI, para darle un nuevo aire a esto. Por el camino las cosas se enredan, que esto no es para nada fácil, ATICO es... pucha, es una entidad súper complicada de manejar porque hay una cantidad de intenciones, de malas intenciones,

pero también de muy buenas intenciones, pero alrededor hay un montón de mitos creados [...] y se dan un montón de cosas y situaciones, corrupción al interior digamos de la asociación y dentro del proyecto, que hacen que yo me distancie de la JUTI. Uno, porque siento que ellos ya no se sentían representados por mí, y que es cierto. O sea, si yo ya no represento, yo no debo seguir siendo representante de alguien que ya no [...] se siente así. Por otro lado no le estaba metiendo con ellos la ficha (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

él [Héctor] vivió unos meses de mucha tensión, diciendo “no, yo creo que voy a renunciar, esto está muy difícil, yo no quiero vivir esto”, y yo no sé qué pasó ahí, no entiendo muy bien eso, y a los dos meses ya es como si fuera... como si tuviera otra visión. [...] Incluso eso se nota en la práctica en la JUTI porque él empieza a desaparecer de nuestros espacios, ya no tiene tiempo para venir, [...] y entonces ya se queda él allá, y ya no lo volvemos a ver, incluso le decimos “oiga, lo extrañamos”. Siempre dice, “yo llego”, y nunca logra llegar [...] a pesar de que ha sido complicado que el presidente era de la JUTI y prácticamente lo perdimos como miembro de la JUTI, sí se han logrado hacer cosas, porque otro compañero lo ha acompañado en ciertos procesos como de formulación de proyectos, de propuestas para convocatorias, y ha logrado hacer cosas, como abrir ese espacio de formación que antes no estaba, entonces ATICO a partir de ese trabajo en el que participan estas dos personas de la JUTI, empieza a hacer algo en formación, dándole plata a los grupos que quieren montar una obra para que trabajen con un director invitado (Liliana, do grupo *Materile*).

Os espaços de formação referidos são, justamente, os que no edital de 2009 foram ganhos por três grupos da JUTI, e que acompanhei durante o meu trabalho de campo. Vale sublinhar que um desses grupos foi *La pepa del mamoncillo*, do qual Héctor, o então presidente da ATICO, é diretor. Só o fato de ter participado do edital, foi motivo de

De nada sirve que el titiritero se esfuerce por hurgar en sus propias emociones para luego trasladárselas al títere, sino, en todo caso, deberá concertar una partitura meticulosa de cada gesto y de cada palabra con el fin de lograr que las conductas escénicas del muñeco que manipula produzcan sentido del lado del público. Las condiciones de producción de este sentido constituyen precisamente el eje del problema externo de la actuación que el titiritero tendrá que tener en cuenta a la hora de transmitir acciones con contenido y precisión (CURCI, 2007, p. 98).

Além disso, a perspectiva deste autor, coincide, de certa forma, com a de Meschke, na procura de uma análise que consiga esquivar-se de uma escolha obrigatória para responder de forma simples à pergunta de “quem anima quem?”.

El titiritero será el mediador entre la palabra-gesto-acción de su personaje y será también el encargado de traducirla a un gesto plástico. De esta manera el movimiento del títere y la voz producida por el titiritero se fusionan para plasmar al personaje y su carácter (CURCI, 2007, p. 69).

Fabricamos a nuestros intérpretes de materia muerta como papel maché, madera, tela y otros materiales. Como forma inanimada la figura tiene ya la irradiación a través de la cual vivirá en el escenario. Si carece de expresión cuando está colgada en el taller no va a ser fácil que tenga mucha vida en escena [...] Para mí, el rol, la técnica, y el material constituyen una unidad cuyas partes armonizan unas con otras (MESCHKE, 1988, p. 14).

Porém, no trabalho destes teóricos a dita pergunta, mesmo não sendo respondida de forma simplista, é resolvida optando-se pelos fatores em jogo (o titeriteiro e o “intérprete”, ou seja, o objeto), e não pelas associações entre eles – assim como no interior deles –, que seriam os verdadeiros mediadores (no sentido latouriano). Para continuar no desenvolvimento desta questão, mantendo um diálogo com as ações e associações da JUTI, acho pertinente referir-me brevemente à peça

Conseqüentemente, a reflexão sobre o objeto animado facilmente se encaminha para uma crítica da idéia de fetiche, muito recorrente nas análises do teatro de animação<sup>206</sup>.

Em virtude disso, o bonequeiro, diretor e pesquisador Curci afirma:



”El títere es la herramienta expresiva del titiritero” sostienen en muchas escuelas, talleres de formación y no pocos colegas. Y eso me parece un verdadero desacierto; debería decirse al contrario: “El titiritero es la herramienta expresiva del títere”. En este caso el orden de los factores sí altera el resultado; suena parecido, pero desde lo conceptual es totalmente distinto ya que ubica al intérprete en el lugar que le corresponde (CURCI, 2007, p. 111).

Ora, se considerarmos de novo a reflexão que suscitou a vinheta de Latour



Figuras 32a - b. Lucho fazendo provas de animação para a primeira *comparsa* (2006)

(2005) para explicar a noção de rede, mencionada acima (seção 3.1.2), a lógica de Curci, sobre a ordem dos fatores que altera o resultado, não se encaixa numa lógica dialética. Aliás, para Curci, é evidente que, se de filiações teóricas se trata, o teatro de bonecos sustenta-se mais em um teatro da representação do que em um teatro da vivência.

<sup>206</sup> “Ao se transformar e se tornar sujeito da ação, representado fragmentos da comédia humana, o objeto adquire uma alma própria, deixa exalar um animismo contagioso” (AMARAL, 1996, p. 213); “Tú no le mueves, le dejas moverse: eso es el arte” (CRAIG *apud* JURKOWSKI, 1990, p. 13); também para o caso do *clown*: “A personificação das coisas e partes do corpo é outra noção importante [no trabalho de *clown*]. Em geral, o *clown* tem pouco controle sobre o mundo que o cerca, e sua ação está mediada por este pensar animista” (ICLE, 2006, p. 16). Além disso, Williams (2007) refere-se a esse “algo” místico que parece existir “dentro” do títere como “alma”. Em contraposição, na entrevista realizada por Arias com o pesquisador Carlos José Reyes, ele afirma: “no es que los objetos tengan vida, es que nuestra vida se basa en comunicarse emocionalmente con los objetos, y proyectar vida sobre todo lo que rodea, la vida la proyectamos nosotros”.

polêmica e desconforto para os bonequeiros da JUTI. Se a JUTI já estava tendo dificuldades de achar uma mínima estabilização interna, organizativa, agora sua exterioridade, isto é, sua imagem projetada, ia sofrer uma sacudida graças às diversas polêmicas que aconteceram no âmbito da ATICO durante o mandato do representante, ou melhor, ex-representante, da JUTI. Embora para os jovens bonequeiros do coletivo fosse claro o processo de afastamento da JUTI, vivenciado por Héctor (e portanto o apagamento da sua representatividade), os quadros amplos dos bonequeiros afiliados no nível nacional não sabiam desta situação.

e e e

Este capítulo, cuja intenção foi a de esboçar alguns elementos centrais para compreender a dimensão organizativa da JUTI, não pode ser concluído sem que antes eu possa reiterar que dita dimensão política está totalmente imbricada com a dimensão artística do coletivo. A diferenciação entre estas duas dimensões responde, exclusivamente, a fins analíticos.

Na realidade, o afazer do artista contempla uma luta em múltiplos planos, todos eles entrelaçados. Nesta luta o principal lugar de confronto, bem como o verdadeiro adversário, é o próprio artista. De fato, para o coletivo JUTI o seu principal desafio parece ser ele mesmo.

[Os artistas] Necesitamos maestros, modelos a los que referimos en un proceso continuo que, a veces, está presidido por el amor y a veces por la rebelión. A veces, incluso por el odio. Nuestro compromiso en pro o en contra de distintos maestros, doctrinas, movimientos y visiones u opiniones artísticas, reflejan nuestros propios problemas porque todo artista libra una lucha con su existencia en su propia creación. La lucha trata de la propia identidad como artista, como individuo y como parte de un contexto más amplio (MESCHKE, 1988, p. 8).

una herramienta, estaría uno instrumentalizando al títere. Pero pues una herramienta es algo diferente a un instrumento, como un martillo que es diferente a una guitarra... aunque una guitarra podría ser usada como martillo...

O comentário é interrompido pelos risos que parecem diluir a intervenção do Jorge. Como manter, penso eu, um fórum entre bonequeiros, quase todos eles verdadeiros *tricksters*? Eu continuo perseguindo a questão, num outro dia, numa conversa com Mauricio, do grupo *Materile*:

también es la valoración que se da uno mismo de lo que hace...si yo digo, “es que los títeres son una herramienta pedagógica”, pues es una herramienta... como un martillo. Pues uno puede querer mucho su martillo, pero al final de cuentas es solo un martillo, y si en un momento llega un martillo neumático, pues lo cambiaría por un neumático, es eso. Yo digo no, el títere es la cosa, es el arte, más allá de que pasen otras cosas, [...] yo lo valoro de otra forma, porque entonces ya no es la herramienta, sino que es la cosa, no es con lo que yo hago el mueble, sino es el mueble, es su mundo de trabajo, y eso ya cambia la vaina totalmente, y no solo en el discurso (Mauricio, do grupo *Materile*).

Essa noite, rascunho no meu diário de campo algumas inquietudes.

O objeto animado carrega, ele mesmo, a essência da vida e do movimento, que é apenas canalizado por um manipulador-instrumento, ou é o ator-manipulador quem estabelece a expressividade, a personalidade, o estilo e a natureza desse objeto-instrumento? E quando o objeto é um boneco (e não é de graça que “muñeco” – boneco em espanhol – é também usado coloquialmente na Colômbia para se referir a um cadáver), é diferente? Pois já teria uma espécie de impulso expressivo intencional desde sua própria constituição material, que em todo caso viria, consciente ou inconscientemente, de quem o construiu.

relevantes para os meus fins analíticos, como, por exemplo, os materiais com que ele mesmo é feito; pois são as propriedades desses materiais que, com frequência, determinam movimentos, personalidades, situações, conflitos, etc., das *personas* configuradas a partir das associações. Aliás, são esses vínculos que contêm, do ponto de vista da perspectiva que aqui tento configurar, uma dimensão política.

[...] as tecnologias são relativamente flexíveis em projetos e arranjos e variáveis em seus efeitos. [porém,] certos tipos de tecnologia não tem essa flexibilidade e [...] escolhê-las significa escolher, inalteravelmente, uma forma particular de vida política (WINNER, 1986).

Assim, devo sublinhar que, quando estou falando dos não humanos, estou tentando dar conta tanto dos títeres quanto dos não-títeres, todos participantes do ator-rede traçado neste documento, colocado numa lâmina de vidro, sobre a platina e sob as lentes do meu microscópio particular, que, chegado neste ponto do texto, parece funcionar mais como um caleidoscópio.

Portanto, da mesma forma que nas associações aqui consideradas participam atores animadores (humanos) e objetos animados (não humanos), aos quais dedico um espaço e uma reflexão maior, também aqui participam espumas, tintas, salas, figurinos, projetos, gestos, madeiras, licores, peças, molas, vozes, grêmios, dissidências, cerveja, revistas, luzes, oficinas, fios, desenhos, olhares, sons, baladas, públicos, narizes, comparsas, maconha, filmes, festivais, arames, memórias, etnografias...

e e e

Durante as Jornadas de títeres organizadas pelo teatro *Hilos Mágicos* (mencionadas na seção 2.4), assisti a um *conversatorio* de encerramento das jornadas, no qual foram comentadas tanto as peças novas apresentadas por alguns grupos, quanto os exercícios de animação com objetos. Quando cheguei com alguns dos bonequeiros da JUTI, o encontro já tinha começado e Jorge (do grupo *Ringletes*) estava intervindo apaixonadamente:

Yo no comparto eso de que el títere es un arma, no me parece, pues el títere es antes que nada comunicación, es expresión. Un arma es como

## 2. UM COLETIVO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

### 2.1 O teatro de bonecos... é teatro mesmo?

Para que se dé cuenta de ellos, los objetos tienen que ser incorporados a relatos. Si no se produce ningún rastro, no ofrecen información alguna al observador y no tendrán efecto visible sobre otros agentes. Permanecen en silencio y ya no son actores: no es posible dar cuenta de ellos. [...] Una vez construido, el muro de ladrillos no dice una palabra, aunque el grupo de obreros puede seguir hablando y pueden proliferar los *graffiti* en su superficie. [...] Los objetos, por la naturaleza misma de sus conexiones con los humanos, pasan rápidamente de ser mediadores a ser intermediarios [...] Es por eso que hay que inventar trucos específicos para *hacerlos hablar*, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir *guiones* de lo que hacen hacer a otros, humanos o no humanos (LATOURET, 2005, p. 117, itálicos do autor).

1,50 x 1 metros de espuma, com 2 centímetros de grossura, a mais equilibrada para a estrutura do meu corpo, sem limitar demais a flexibilidade das minhas articulações.

As tesouras percorrem agilmente os traços marcados na espuma, que se fragmenta em diferentes peças geométricas, ainda irreconhecíveis, que vão ganhando formas quando dobradas sobre si mesmas, ou coladas nas outras, com *boxer*, como é conhecida a cola branca. Meu corpo vai se arredondando, se juntando, ganhando curvas, configurando as formas do que vou chegar a ser. Sou um objeto já *títeremorfo*, expondo meus pálidos tecidos musculares.

Já tenho boca, inicialmente um enorme buraco (é por isso que sou conhecido genericamente como títere “bocón”), que começa a moldar-se com um pedaço de cartão grosso recortado na medida certa, tela preta e um pequeno pedaço de tela vermelha. Agora tenho paladar e língua, e uma expressão espontânea graças às novas bochechas que a prega formada por tudo isso gerou. Isto é, nem tudo o que eu sou foi planejado, alguns dos componentes da minha gestualidade aparecem como efeitos colaterais das pulsações direcionadas para minha criação. Afinal de contas, o eu que me constitui é apenas um espaço onde as sombras viram substância, onde os acidentes viram formas de

intencionalidade<sup>44</sup>.

1,50 x 1 metros de tela polar, neste caso azul clara, material resistente, mas leve. As tesouras repetem os percursos anteriores, mas agora pela tela, criando os fragmentos da minha pele, que aderem aos meus músculos com ajuda do *boxer*, e com o reforço de náilon nas bordas. Assim, a agulha entra e sai, dando firmeza aos meus contornos. Para completar meus braços compridos, a tesoura recorta e a agulha costura duas luvas de tela azul. Uma delas, a direita, é recheada com retalhos de espuma, restos das atividades anteriores da tesoura. A outra fica vazia por enquanto.

Meu rosto continua emergindo; agora ganho olhos, feitos por uma simples combinação de pedacinhos de *fomi* (uma espuma mais densa e fininha); verde para as pálpebras, branco e preto para as pupilas. Outro pedaço pequeno de espuma, dobrado sobre si mesmo formando uma bola, é forrado com tela azul escura, e pronto, já tenho nariz (claro, com a ajuda novamente do *boxer* e da agulha que guia o náilon). Pela primeira vez posso olhar minha expressão, sutilmente refletida no rosto de quem manipula todos estes materiais, tirando tudo que sobra, e assim achar minhas formas.

Méio metro de pelúcia cor café, com algumas mechas cinzas. As incansáveis tesouras voltam à ação, o cheiroso *boxer* obedece como sempre a suas propriedades integradoras e, em poucos minutos, já tenho cabelo, e ganho uma aparência algo elétrica.

Finalmente, me visto; de entre as roupas que diferentes pessoas trouxeram, há uma camisa amarela, a cor perfeita para contrastar com a minha pele azul. Agora sim, como objeto construído (ou melhor, achado no interior da crueza dos materiais), estou pronto. Sou criação material, instrumento do movimento, disposto para agir como entidade dramática. É hora de se mexer, não é?

O escultor Michelangelo falava que uma estátua já está contida na pedra, sempre esteve nela desde o princípio dos tempos, e o trabalho do escultor é vê-la e libertá-la<sup>45</sup>. De fato, eu não estava aqui como pré-forma ou potência ontológica, mas agora esta pedra de espuma foi transformada, por uma conjunção de forças, em estátua viva; só resta retirar cuidadosamente mais algum excesso de material, e chegar àquela criatura maior que eu componho com outros humanos e não-humanos.

<sup>44</sup> Em Gross (2009, p.202).

<sup>45</sup> Em Nachmanovitch (1993, p. 17).

No seu canto, Lucho instala uma mesa e sobre ela coloca os bonequinhos de espuma, de diferentes tamanhos e cores vivas: leões, girafas, vampiros, esquilos, unicórnios, bruxas, gatos... São bonequinhos simples, não necessariamente confeccionados para a animação, embora haja também diabos e bruxas com varetas de madeira para que possam ser animados, e alguns outros bonecos para colocar no dedo.

Sempre que assisto alguma peça nesse teatro, Lucho está vendendo seus bonecos, às vezes acompanhado por sua filhinha Sofía, de três anos. Hoje ele chegou com um novo ajudante, Otavio, um campesino *paisa (arriero)*<sup>205</sup> que ele construiu para lhe ajudar a vender os bonecos, pois afirma que ele mesmo é muito tímido e péssimo vendedor. Efetivamente, é Otavio, um boneco de luva e mão emprestada, que, nas mãos do Lucho, oferece os bonequinhos com muito carisma aos adultos e às crianças que olham com curiosidade, enquanto o espetáculo não começa.

e e e

The puppet serves as an ambassador or pilgrim to human beings from the world of things. The puppet is the material thing that has learned to act, and partly to speak our language. The puppet reminds us of our powers of animation. It can also remind us (by contrast) of our tendency to turn ourselves – our words, our thoughts, our feelings – into fixed, inanimate things (GROSS, 2009, p. 187).

Faço um parêntese, uma breve parada para me auto-esclarecer e manifestar que sou consciente de uma visualização tendenciosa – que poderia limitar o exercício analítico – quando me refiro aos “não humanos”, com frequência pensando apenas nos objetos animados (isto é, bonecos e objetos re-significados, ativados pelo movimento), pois a referência encaixa-se de forma tentadoramente simplista, como já foi mencionado. Para além do títere, haveria vínculos dele com atuantes

<sup>205</sup> *Paisa* é a forma de designar às pessoas da região cafeeira colombiana, principalmente do departamento de Antioquia, no noroeste do país. Os *paisas* caracterizam-se geralmente por serem muito trabalhadores, excelentes negociantes e empreendedores. Não é brincadeira nem mentira afirmar que quase em todo povoado colombiano, até nos mais isolados, haja uma loja, restaurante, farmácia, ou estabelecimento comercial de algum tipo, administrado por um *paisa*. O *arriero* é o paisa campesino, que percorre as veredas com sua mula, levando e trazendo produtos.

Na encenação de *Porcelana*, quem está atuando para quem, especificamente no episódio em que o público aplaude e sacode bandeirinhas, tornando-se uma massa doutrinada e homogeneizada, sob as indicações iradas dos atores manipuladores? Quem é o protagonista, ou os protagonistas do drama? Ora, qual é o drama?

a la larga también es evidenciar la crueldad de cómo las personas entregan su voluntad, que a la larga la gente está haciendo eso, todo el tiempo la gente está dejando que otros los manipulen, y es eso, esa fragilidad de ser uno mismo, de usar uno su propio poder, y entonces es más cómodo entregárselo a otro y luego echarle la culpa, que no ejercerlo, y no decir, “no, venga, yo tengo esta opinión y voy a defenderla, porque no, defenderla es muy tenaz, muy complicado, de pronto me matan, entonces como que...como que qué pereza, entonces mejor hagamos lo que todo el mundo hace, para que no lo miren a uno raro, y listo” [Mauricio: y ya, no pasa nada] sí, más cómodo (Rossmery, do grupo *El Beso*).

### 3.3.3 Relações entre criaturas e fe(i)tiches humanos e não humanos

“Todo lo que tenga movimiento es títere, hasta uno mismo es títere de la vida” (Jaime Manzur)<sup>204</sup>

No teatro do grupo *Libélula Dorada*, um dos principais locais da cidade para o teatro de animação, Lucho, do grupo *Castillo del gato*, vende os bonequinhos de espuma que ele faz com Gloria, sua esposa, há sete anos. Ele aluga um cantinho no espaço exterior à sala, onde estão a bilheteria e algumas cadeiras. As paredes estão cheias de cartazes de peças e de festivais que aconteceram nessa sala e também há, perto da entrada à sala, alguns bonecos antigos e importantes para a história dos títeres em Bogotá, ali pendurados como que dando as boas-vindas ao público, que começa a fazer uma fila para entrar.

<sup>204</sup> Jaime Manzur é um reconhecido diretor de teatro, principalmente de marionetes. Com mais de 50 anos de trajetória – um “clássico”, segundo a classificação de Arias (ver seção 1.2.1), é considerado um dos mais antigos e importantes artistas do setor. A frase da epígrafe foi dita na entrevista realizada pela pesquisadora já referida, e que foi amavelmente cedida para esta pesquisa.



Figura 13. Careloco com Lucía, do grupo *Proyecto Primate*

nas outras palavras que alguém exala – ou, neste caso particular e imediato - que alguém escreve.

e e e

What is this creature that burrows out of shadows, into the light, a remnant of something, hard-headed, often squeaking and ugly, moving with such odd, unpredictable motion — or just lying still, folded up on itself, a little warm, patiently gathering strength for some new movement. I wonder about the world in which this creature lives. I wonder more what it knows about our world (GROSS, 2009, p. 182).

Embora um dos interesses fundamentais aqui não seja perscrutar as possíveis origens da arte dos títeres ou, de forma mais geral, dos objetos animados, é inevitável, pelo menos, uma breve referência à questão. Porém, considero mais interessante o próprio ato da procura de ditas origens, sempre escorregadiças, antes do que a suposta objetividade (quanto dados “verdadeiros”) dos achados.

É lugar comum localizar as fontes do teatro de bonecos (bem como do palhaço) em manifestações rituais, mágicas ou religiosas, como

uma forma de representar, criar, confrontar ou interagir com os deuses (BERTHOLD, 2006; BLUMENTHAL, 2005); assim, o boneco é “o bastão do xamã, ou seja, aquilo que liga a terra aos céus, os homens aos deuses” (AMARAL, 2004, p. 75). Ainda hoje, o *dalang* ou mestre titeriteiro do *Wayang Kulit* (o teatro de sombras de Java em Bali) é uma espécie de sacerdote ou xamã, canalizador de histórias antigas e sagradas<sup>46</sup>. Porém, é importante salientar que nem tudo que é sagrado tem a ver com a religião<sup>47</sup>, nem todas as questões religiosas têm a ver com o sagrado. Arias (2009), na sua pesquisa histórica sobre o teatro de bonecos na Colômbia, encontra uma idéia, uma hipótese, levantada por outros bonequeiros colombianos que pesquisaram o tema há vários anos (e que aparece em outros países também), de que entre os grupos pré-hispânicos já haveria um precedente da arte da animação de objetos. Há evidências arqueológicas que mostram que as comunidades *muiscas* (na savana de Bogotá) faziam oferendas (objetos feitos em metais, principalmente ouro, ou em madeira, alguns deles articulados ou com mecanismos simples de movimento, detalhe central para a argumentação) geralmente soterradas nos rios ou perto de árvores. Assim, Arias afirma que a ligação com o sagrado pode ser entendida também como uma forma de comunicação (com entidades não humanas) através dos objetos. O sagrado não implica numa comunicação transcendental dos humanos com divindades, sobretudo quando eles (*muiscas*) não pretenderam predicar ou instituir algo necessariamente análogo ao que para nós (não *muiscas*) é a religião, cuja âncora fundamental está na idéia de crença. Aliás, é bastante improvável que dita comunicação implicasse um sentido puramente

<sup>46</sup> Outro exemplo desta ligação com o religioso e o sagrado é o *Kuai Luai*, técnica de marionetas com fios praticada pelos mestres taoístas, considerada a forma mais antiga do teatro chinês (CURCI, 2007); além disso, a palavra marionete vem do francês *marionette*, “pequena Maria”, em referência aos bonecos que representavam a virgem Maria (BLUMENTHAL, 2005):

<sup>47</sup> Esta questão, que implica na precariedade do uso hoje de rótulos como sagrado e profano, é ilustrada de forma muito rica em Chaves (2000), quem analisa a Marcha Nacional pela Reforma Agrária, Emprego e Justiça, do Movimento Sem Terra (MST): A autora aborda a Marcha como um ritual – de longa duração – de sacralização do MST e de redenção do sem-terra. Ou seja, ali o sagrado é o relativo ora à terra, ora ao próprio MST. A mística do “espírito do MST” (CHAVES, 2000, p. 79), guarda muito da estrutura das celebrações religiosas ligadas à origem do Movimento (Chaves menciona que o MST foi fundado em 1984, no estado do Paraná, sob patrocínio da Comissão Pastoral da Terra, instituição ecumênica mas com predominância da Igreja Católica). A superação de tal vínculo foi rapidamente percebida como condição para a autonomia e eficácia política do movimento. Desse modo, há uma progressiva substituição de símbolos religiosos por outros, republicanos, como a troca da cruz pela bandeira do MST.

presenças poéticas dos objetos e imagens contrastantes, passa a ser, em boa verdade, o alvo da proposta dramática. Deste modo, o desconforto que a peça procura gerar, é uma *ressonância* da qual se espera que germine uma *repercussão*<sup>203</sup>; tal equivale a dizer que boa parte do valor político da peça está indefectivelmente ligado à criação do seu próprio público, isto é, de novos públicos para novas formas de comunicar-se através daquilo que chamamos de teatro, e assim apresentar e re-presentar a vida no mundo.

En una función buscamos que el público – niños y adultos, cada uno con sus intereses – se divierta, goce, no sólo que ríen, sino que vivan muchas emociones, y que además puedan pensar y socializar esas emociones vividas, así alcanzamos lo emocional y lo racional, moviendo todo lo que constituye el ser humano (Mauricio, do grupo *Materile*).

O general MAX e os seus soldados, bem como o ursinho e seus amigos rebeldes e fugitivos, são pretextos, falsas metáforas atrás das quais aparece a verdadeira relação simbólica da peça: Porcelana, uma frágil bonequinha que quebra-se ao vivo e na tela, evocando assim, de forma simultânea, a frágil estabilidade dos limites entre os mundos em comunhão durante a performance da peça.

allí donde las marionetas gigantes ponían en escena la historia contemporánea como si fuera un espectáculo épico, globos y peluches “interrogan” nuestros modos de vida. La reduplicación, ligeramente desplazada, de los espectáculos, accesorios o iconos de la vida cotidiana no nos invita ya a leer los signos que hay sobre los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado (RANCIÉRE, 2005, p. 47).

<sup>203</sup> “As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão, nós o falamos, pois é nosso (BACHELARD, [19--], p.9).



Figuras 31a-c. Cenas da peça *Porcelana*

[...]por eso los personajes no se llaman animadores sino manipuladores, porque a la final ellos juegan con los muñecos y la idea es lograr algunas cositas de puesta de animación, pero que se vea que es un juego, como juegan los niños. Con los otros, los soldados, es que se vea más esa rigidez, [...] los movimientos tienden a ser más humanizados si se quiere, pero los manipuladores también manipulan al público. Nosotros también nos metemos y hacemos una manipulación, si se quiere indirecta, pero al mismo tiempo descarada, cuando por ejemplo ponemos a que la gente aplauda cuando quiere que aplauda, [...] cuando yo saco el muñeco y en algún momento hago que la gente lo aplauda, y la gente lo aplaude; en otro momento, nosotros sacamos y le damos banderitas a todo el mundo, y los ponemos a que haga así [*gesto de agitar la bandera*] y todo el mundo mueve la banderita, todo el mundo mueve la banderita; incluso cuando termina la obra, y eso también lo hicimos en la [Universidad] Nacional, se acaba la obra, se acaba el video, el último video, y les decimos, “ahora sí, aplaudan”, y la gente aplaude. Es evidenciar que en últimas... pues es relativizar ese cuento de que somos libres, [...] en este caso sí es más de manipularse, con la diferencia que buscamos que [...] con los muñequitos artesanales la gente se sienta más identificada hacia cómo jugaba, con los otros buscamos que se sienta más intimidada, con los soldados, que son medio robóticos, y que se sientan mal con ellos mismos, que al final digan, “pucha, hicieron lo que se les dio la gana” [...] El nombre [de la obra] lo evoca a uno como a algo muy frágil, y eso da ternura, eso produce sentimientos muy positivos hacia lo indefenso, pero al mismo tiempo la historia es cruel, es fuerte, debería ser más [*ele ri*] (Mauricio, do grupo *Materile*).

Deste modo, o público vira mais um objeto da manipulação, cujo movimento involuntário, agenciado pela autoridade estética dos atores manipuladores (Mauricio e Rossmery) e encaminhado através das

estético ou artístico. A noção de sagrado (que aqui tomo como categoria nativa ocidental tanto dos bonequeiros de Bogotá quanto dos teóricos do teatro de animação mencionados) traz inevitavelmente sua contra-idéia, de profano. Desta forma, e principalmente nos autores referenciados, parece estar presente uma suposta história universal das “culturas”, do tipo evolucionista mono-linear, que desconheceria a simultaneidade de experiências, aparentemente distantes sob essa lógica, como poderiam ser, por exemplo, o *Wayang Kulit* e o teatro visual contemporâneo. Isto é, na produção intelectual sobre teatro de animação de objetos (aliás, do teatro em geral) parece dominar o interesse pela busca de origens, antes que a abordagem de ditas manifestações como invenções, no sentido nietszcheano<sup>48</sup>.

Para Henrik Jurkowski, um reconhecido teórico e historiador do teatro de animação, as funções dos títeres, que inicialmente podem ser remetidas ao animismo, derivam de duas vertentes: aquela do ritual e da magia (propriamente animistas), e aquela das funções teatrais, sempre mutáveis (JURKOWSKI, 1990). Embora ele tenha considerado que as primeiras não eram alvo analítico de suas preocupações específicas sobre as funções teatrais dos títeres, eu considero que a dimensão mágica e ritual não deve ser afastada totalmente, pois o que acontece num espetáculo de títeres incorpora, também, elementos dessa dimensão. Isto é, a expressão artística oscila, nos termos de Lévi-Strauss (2007), entre o pensamento científico e o pensamento selvagem (que não é o pensamento “dos selvagens”, mas antes uma forma particular de pensamento).

Como referido no capítulo anterior, não é uma tarefa fácil rastrear a trajetória do teatro de títeres, sendo que esta é uma manifestação muito ligada à tradição oral e à itinerância (ROBLEDO, 1987). Porém, há duas vias gerais de apropriação do títere na Colômbia (e talvez de toda a América Latina), que aparecem em diferentes momentos e formas: a da tradição e a do popular (ARIAS, 2009). O títere que vem da Espanha vem nas mãos dos missionários (em documentos do século XVI, das expedições de Hernán Cortés na América Central, é mencionado que entre os integrantes do grupo de conquistadores, havia pessoas que

<sup>48</sup> Para Nietzsche (1996), o conhecimento objetivo (ou seja, o mundo sem sujeito) é um absurdo. Portanto, considera que a arte e a metáfora são mais adequados para captar e expressar a realidade. Seu perspectivismo, que implica num nihilismo ativo (que tenta mostrar como os valores dominantes são apenas uma invenção), leva-o a afirmar que a verdade não é descoberta, e sim criada. Porém, contudo, o autor afirma que devemos considerá-la como algo que, uma vez descoberta, obriga a continuar adiante até criá-la.

brincavam com as mãos e faziam títeres<sup>49</sup>). Neste contexto ele é utilizado pelos missionários para evangelizar, e acaba se misturando com expressões animistas ameríndias locais<sup>50</sup>, levando a expressões como a festa do Corpus Christi, manifestação que foi realizada anualmente durante várias décadas, até que foi proibida no ano 1877 por aparentemente ter-se afastado demais de seu sentido religioso católico. Da mesma forma, algumas das primeiras iniciativas teatrais que apresentaram peças com bonecos no território colombiano foram os *pesebres santafereños*<sup>51</sup>, que inicialmente dramatizaram cenas do Natal com figuras animadas e que, depois, viraram *varietés* (com saltimbancos, anões e palhaços). Assim, o religioso acaba não tendo muito de sagrado, e cada vez mais parece incluir o profano, o popular<sup>52</sup>. Ou seja, para aquela outra via mencionada acima, na qual aparecem os títeres na rua, com os chamados *títeres de cachiporra* (títeres de cacete), que teatralizam a gente do comum, e expressam o seu caráter e a sua cotidianidade. Assim, o teatro de títeres, como uma tradição que pode ser rastreada nas pinturas rupestres feitas nas paredes das covas, ou nas sombras que criava o lume do fogão, ou ainda nas irreverentes

<sup>49</sup> Arias remete a duas fontes bibliográficas: DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España**. México: Ed. Genaro García, 1904). Tomo II, pág. 278, e PACHECO, Joaquín F. **Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía** (Madrid, 1864-84). Tomo III, pág. 542.

<sup>50</sup> Refiro-me aqui ao animismo como categoria nativa dos pesquisadores do teatro de títeres na Colômbia. Embora vá aparecer ao longo do texto com este caráter simplificador de uma forma de pensamento predominante no mundo indígena, mais adiante (seção 3.3.3) será importante retomar a problemática que dito conceito levanta na antropologia.

<sup>51</sup> Os *pesebres* (ou “presépios”, em português) são uma tradição da época do Natal, que consiste na elaboração de um cenário em miniatura dos eventos do Natal (o principal é o estábulo, com o boi e o burro, com José e Maria, esperando o menino Jesus nascer). Geralmente o *pesebre* é também formado por todos os elementos do entorno do acontecimento central, ou seja, do nascimento (pastores e ovelhas, rios, montanhas, os reis mágicos se aproximando vindos de longe... me lembro que quando eu era criança, íamos aproximando aos poucos, dia a dia, os reis ao estábulo, que só chegariam nele no dia 6 de Janeiro. Da mesma forma, era só no dia 25 de Dezembro que aparecia no berço o bonequinho do menino deus; nosso presépio era, de certa forma, e sob seus próprios ritmos, um *pesebre* animado). *Santafereño* faz referência a Santa Fe de Bogotá, nome antigo da cidade de Bogotá. Além disso, podemos estabelecer uma correlação entre os *pesebres* e os autômatos de Jurkowski (1990), isto é, os títeres ainda ao serviço dos sistemas de signos vizinhos. Uma análise das quatro seções diferentes das funções dos títeres aparece no seu ensaio “El sistema de signos del títere” em Jurkowski (1990).

<sup>52</sup> Entendo aqui a noção do popular no sentido proposto por Bakhtin (1987), associado a propostas, posturas e fenômenos de caráter alternativo ao oficial ou institucional. Assim, o popular implicou numa reação, seja em forma de zombaria, de resistência ou de luta aberta, manifesta sobretudo nas expressões culturais da época.

altos mandos del gobierno como un aliado de los subversivos. Desde el juguetero de al lado, el presidente de dicho país manifestó su pleno respaldo al nuevo gobierno y advirtió a otros países sobre cualquier movimiento en contra del general MAX, a quien consideró un “gran amigo y un aliado nuestro”.

Se espera un gran desfile de recepción para el general que según últimas encuestas cuenta con más de un 70% de favorabilidad entre el pueblo, este evento se realizará en las calles del anaquel y se espera una masiva asistencia, para lo cual se han extremado las medidas de seguridad y se han aprobado algunas disposiciones adicionales que se calificaron como de “Extremo Secreto” y de “absoluta Seguridad Nacional”.

Uma das cenas da peça é dito desfile militar, que é finalizada com um discurso do general MAX<sup>201</sup>, acompanhado o tempo todo por um bombardeio de imagens documentais de desfiles militares do mundo inteiro, principalmente de ditaduras militares e Estados totalitários. A peça não tem interesse nenhum em apresentar uma narrativa linear<sup>202</sup>.

Porcelana tiende a ser para adultos, pero no se trata de no dejar entrar a los niños a una función. Hay un desorden narrativo intencional, que hace exigente la comprensión de la obra, incluso muchos adultos no la van a entender, tal vez sólo hasta el final, o ni siquiera eso, sólo hasta después. Ni siquiera es la temática la que hace que sea como para adultos, es más el tratamiento (Liliana, do grupo *Materile*).

Além das questões que remetem aos elementos dramáticos da peça e do seu enredo – que aparentemente são grosseiramente políticos, pouco poéticos –, outra dimensão na qual a peça coloca em suspensão o político, é a que diz respeito a técnica de animação utilizada, que acaba envolvendo a animação tanto dos objetos quanto do público.

<sup>201</sup> Este personagem, supostamente o antagonista, chama-se MAX justamente porque trata-se de um boneco de Max Steele, jovem super-herói ciborgue e personagem principal de uma série de desenhos animados que, aliás, comercializa todo tipo de mercadorias, principalmente brinquedos.

<sup>202</sup> Ver no Anexo 3, alguns trechos da peça (filmagem da estréia) (3.5 “Porcelana”).

corpo de informações jornalísticas (documentais e editoriais), funciona como um primeiro instrumento de orientação – um mapa de entrada – para o espectador que vai participar da peça, introduzindo com antecipação a mistura de mundos que convergem no ato performativo da peça.

#### Toma de Poder!

Anoche el general MAX declaró en estado de emergencia nuestro anaquel, aduciendo razones de seguridad nacional. Inmediatamente fueron detenidos líderes obreros y decretada la disolución de los sindicatos, que quedaron al margen de la ley.

Se desconoce con exactitud la suerte corrida por Osito, presidente de la principal agrupación de juguetes. Al tiempo que se disolvían los sindicatos el general MAX habló al país para explicar la nueva ley marcial. Durante su alocución declaró que el gobierno se había visto obligado a tomar las recias medidas a fin de evitar que el país cayera en el caos y la anarquía.

Denunció además la presencia de fuerzas extrañas que buscaban introducir ideologías foráneas en este anaquel. Precisó que las medidas revisten carácter temporal y desaparecerán cuando, a juicio del gobierno, hayan desaparecido las circunstancias que obligaron a ellas.

Otras medidas complementaron las anteriores. El ejército ocupó las sedes de los sindicatos, se interrumpieron las comunicaciones con el exterior y se cerraron los diarios El Segundo y La Noticia. Severas condenas se establecieron para quienes promuevan huelgas; se prohibió el ingreso de extranjeros; quedaron vedadas las reuniones de más de tres personas y los soldados recibieron

orden de disparar a quien perturbe el orden público.

El Carrito de Madera censuró las medidas represivas, lo cual le valió ser tachado por los



Figura 30. Cena da peça *Porcelana*

transformações das representações bíblicas medievais, outorga vida uma e outra vez a mitos e fatos, gerando experiências dramáticas coletivas que misturam o sagrado, o histórico e o fantástico, geralmente salientando algum desses três planos narrativos, sem excluir os outros dois.

Ora, é o teatro de títeres uma vertente do Teatro? Uma réplica<sup>53</sup>? Através principalmente do enfoque de Edward Gordon Crag e sua *Übermarionette* (“Súper-marioneta”), o teatro de bonecos trouxe uma re-teatralização do Teatro (finais do s. XIX, inícios do s. XX), que consistiu em um “amplio movimiento de renovación que, al condenar la tiranía de lo literario, del divismo actoral y del ilusionismo escénico, reivindica la primacía del hecho teatral e intenta, por diversos caminos, la integración ideológica, artística y técnica de ese complejo fenómeno estético” (ACUÑA, 1990, p.72)<sup>54</sup>. Imerso numa crise desencadeada pela aparição do cinema, o Teatro encontra a sua revitalização no diálogo com outras expressões artísticas, entre elas o teatro de animação de objetos. É muito comum a referência ao teatro de títeres como uma arte menor<sup>55</sup>, às margens do Teatro (no melhor dos casos, o Teatro mesmo em miniatura). Para os bonequeiros assumir seu projeto de vida como tal, bem como para serem reconhecidos como profissionais do ofício, se faz necessário empunhar sua bandeira de luta pela reivindicação e legitimação do teatro de bonecos como expressão artística (e não um serviço artístico limitado às festas infantis<sup>56</sup>) e, portanto, pela dignificação do afazer do bonequeiro. Os esforços no sentido da

<sup>53</sup> Note-se, em todo caso, a minha facilidade para colocar “Teatro” em maiúscula, tentando fugir da inevitável questão de problematizar a categoria; o que é que está sendo agrupado sob essa palavra? Com ela, simplesmente estou me referindo ao teatro de atores de forma geral, existindo apenas como categoria. Fico com a afirmação de Jurkowski, que considera que o teatro de bonecos e o teatro de atores são sistemas semióticos separados, embora vizinhos. Porém, os intercâmbios e mútuas influências entre eles são permanentes.

<sup>54</sup> A ideia de Crag é basicamente uma denúncia sobre o egoísmo do ator dramático, sendo a “súper-marioneta” a alternativa para resgatar a arte teatral. Sem pretender reivindicar direta e exclusivamente o títere, ele o realça como guia do ator, como o caminho para encontrar uma nova forma de gestualidade e expressão. Desta forma, expressou a necessidade do teatro de bonecos de liberar-se da velha prática de imitar o teatro de atores.

<sup>55</sup> Ou, como diria Bourdieu (2006, p. 84), uma das artes médias, que são “artes em vias de legitimação, desdenhadas ou negligenciadas pelos detentores de maior capital escolar, [que] oferecem um refúgio e uma desforra àqueles que, ao apropriarem-se delas, fazem a melhor aplicação de seu capital cultural (sobretudo, se este não for plenamente reconhecido escolarmente), ao mesmo tempo que se atribuem o mérito de contestar a hierarquia estabelecida em relação as legitimidades e aos lucros”.

<sup>56</sup> O rótulo infantil é aqui construído evolutivamente, em termos psicológicos. Aqui o pensamento infantil (como acontece com o pensamento selvagem) é o pensamento dos infantes e, não, um outro tipo de pensamento.

legitimação dos bonequeiros têm sido alimentados, em grande parte, pela constante experimentação observada nas últimas três décadas; à diversidade de técnicas reconhecidas como pertencentes a esta linguagem (títeres de fios, de varetas, de luva, de sombras, mistos, etc.), acrescentam-se as conseqüências das diversas influências que o teatro de bonecos recebe de – e provoca em – outras disciplinas artísticas, gerando novas e inesperadas misturas, tanto na forma de representar quanto na especificidade da linguagem (CURCI, 2007)<sup>57</sup>. Esta explosão de recursos implica numa proliferação, ou melhor, numa reação particular e específica àquela proliferação de não humanos denunciada por Latour (2000), também denunciada por Amaral (2004, p.12): “Na realidade, a quantidade de objetos em nossos dias é tal que passaram a nos dominar. Daí a tentação de reverter essa situação e procurar dominá-los... no palco”.

Porém, no aparente auge atual do teatro de títeres, podemos reconhecer algumas diferenciações, mesmo polêmicas, entre títeres e objetos animados<sup>58</sup>. Embora não seja meu interesse me aprofundar demais nesta questão (e por isso refiro-me de forma indiscriminada aos “não humanos”), é preciso, ao menos, indicar as ditas diferenças, que vão aparecendo no processo de explosão e diversificação do teatro de animação. Para Jurkowski (1990), títeres e objetos têm diferentes tipos de existência e, portanto, diferentes qualidades teatrais e diferentes conotações. As diferenças estariam na dimensão dos componentes dramaturgicos, sendo o teatro de objetos um viés dos bonequeiros ocidentais para a arte plástica<sup>59</sup>. Assim, ele estabelece uma distinção evidente, até mesmo generalizadora, entre o teatro de bonecos (com uma dramaturgia mais clássica, baseada no texto e na ação, similar à do

<sup>57</sup> Desde 1966 Jurkowski afirma a necessidade do diálogo com outras artes: “Como titiriteros, deberíamos mirar nuestro género artístico como a un elemento de un total más amplio, no deberíamos tener miedo a algunos ataques en territorio inexplorado, ni a una nueva forma de expresión. Dentro de los límites de cada área particular del teatro, no deberíamos enfatizar lo que nos divide sino lo que nos une, para fomentar una aproximación mutua y reforzar los lazos” (JURKOWSKI, 1966, p. 25).

<sup>58</sup> É importante ter em mente que quando se fala de objetos, estão incluídos os corpos e suas partes, pois o títere pode ser também uma mão nua, ou uma composição entre materiais não humanos e corpos humanos (ou fragmentos deles), isto é, mais evidentemente híbridos. A UNIMA, a partir da reunião da sua comissão executiva em Estocolmo em 1972, adotou um manifesto segundo o qual todo tipo de teatro de figuras, mesmo aqueles que somente tem uma relação periférica com o teatro de títeres, é considerado parte dessa grande família (MESCHKE, 1988, p. 31).

<sup>59</sup> “É claro que bonecos são objetos, mas objetos especiais, ícones das personagens teatrais que diferem dos outros –os não teatrais, de uso prático, ícones da sua própria categoria” (apud AMARAL, 2004, p. 12).

único que podemos ser, para pensar lo mismo. Por eso también se involucra mucho lo del medio, particularmente la televisión como medio que bombardea con un montón de historias que se funden en una sola cosa, que es una bulla<sup>200</sup> (Mauricio, do grupo *Materile*).

Eu nunca assisti a um ensaio completo da peça, assim, minha expectativa na estréia era enorme, pois eu não tinha certeza de como os vídeos que eu tinha feito, e os objetos que eu já conhecia, iam encaixar e compor esse quebra-cabeças que é *Porcelana*. Quando cheguei ao *Teatro Cádiz*, a primeira surpresa foi encontrar na entrada, de maneira parecida com a que geralmente eram colocados os programas dos *match* de improvisação para o público, um pequeno jornal com imagens da peça e dos vídeos que eu havia feito. O pasquim intitulava-se *Esperanzas* e, em oito páginas, divididas em seções (Guerra, Política, Nação, Saúde, Opinião e Cultura), apresentava vários artigos tirados de jornais de circulação nacional, sobre temáticas, principalmente políticas (as políticas de segurança na Colômbia, o terrorismo, o anti-terrorismo, as desapareções e chacinas, e a guerra do Iraque), bem como sobre a gripe H1N1. Evidentemente, trata-se de uma compilação de textos que remetem, todos eles, ao medo. Também foram colocados no pasquim um par de epígrafes e os créditos de produção da peça. Na seção *Política*, aparece o único texto original, intitulado *Toma de Poder!*, que trata, de forma noticiosa, da situação atual do mundo da prateleira (do *anaquel*), ou seja, do mundo da peça. É assim como esse texto, articulado a um



Figura 29. Primeira página, manchetes do jornal *Esperanzas*

<sup>200</sup> *Bulla*: “barulho”.

impulsionou o processo criativo e de produção da peça, mas significou também a pressão de ter que terminá-la no prazo determinado pelo órgão distrital.

Durante um *conversatorio* no teatro *Hilos Mágicos*, poucos dias após eu ter chegado a Bogotá, Mauricio me contou as idéias que tinha para a peça. Eu fiquei interessado em participar com a elaboração dos videoclipes que seriam parte importante – e até interativa – da encenação. Assim, comecei a acompanhar mais de perto o processo, participando de reuniões, ensaios e sessões de construção da cenografia (algumas estruturas cúbicas muito dinâmicas, feitas com materiais leves e com rodinhas, para ser facilmente trocadas e combinadas de diversas formas) e dos bonecos. Apenas alguns bonecos foram construídos por eles, pois a maioria foi comprada pronta (trata-se de brinquedos comuns) e alguns outros foram feitos por pessoas contratadas, especializadas na elaboração de bonecos de pelúcia<sup>198</sup>.

La obra dramáticamente propone dos espacios, un espacio que es el anaquel<sup>199</sup>, [...] que es una palabra vieja, y ahí hay un mundo que es artesanal, que son los muñecos tejidos, que es un mundo con color [...] un mundo de juguetes, muy pegado a la nostalgia de las posibles otras épocas, posibles pero no necesariamente, como de la infancia [...] y la posibilidad de que sean cosas que son únicas, o sea, lo lindo de lo artesanal es que no es producción en serie, es único [...] El otro era más pensamiento único unificador. Entonces por eso todos los soldados son [...] de molde, todos son producción en serie, el general es un muñeco que se consigue en la calle, hacen millones de ese muñeco, es perfectamente reconocible. Él no es único, es un modelo en serie, que en últimas es el peligro del pensamiento único, que todos perdamos lo individual y lo

<sup>198</sup> Geralmente são os próprios grupos que produzem os bonecos e cenários das suas peças. Neste caso, a equipe da peça foi formada por Mauricio e Rossmery (do grupo *El Beso*) como atores manipuladores, Camilo como construtor e técnico de luzes, Carlos (do grupo *Proyecto Primate*) como técnico de som, e eu como realizador de vídeos e áudios para a peça. Liliana, integrante do grupo, foi a diretora da peça, mas durante esses meses esteve de turnê com Edgar, do grupo *A-Garrapatta*, pelo cone Sul. Eis uma mostra clara da dinâmica de trocas, apoios e reconfigurações flexíveis dos grupos que fazem parte da JUTI.

<sup>199</sup> *Anaquel*: equivale a “prateleira”.

teatro de atores) e o teatro de objetos ou de formas animadas (poético, abstrato, visual, mais próximo das artes plásticas). De forma sucinta, e seguindo as afirmações do bonequeiro e diretor Fabio Correa<sup>60</sup>, o teatro de animação trata basicamente de objetos plásticos (condição material) animados por uma ou várias pessoas (condição dramática), para um público geralmente amplo (condição performática, comunicação ao vivo). Numa época, havia somente o boneco. De repente, isso se tornou animação de objetos (sobretudo com o russo Sergey Obraztsov), inserido o bonequeiro como ponto de distinção<sup>61</sup> do que é Teatro, facilitando assim a incorporação do trabalho – e dramaturgias – do ator. Porém, outro ponto de vista é expresso por Liliana e Mauricio, do grupo *Materile*, que não diferencia títeres e objetos, mas títeres e teatro:

M: incluso me atrevo a decir que los títeres son un lenguaje escénico que guarda relaciones con el teatro, pero que no es teatro, es más cercano a otras artes. Uno podría hacer títeres sin necesariamente hacer una propuesta dramática clara [...] En Colombia tal vez no, pero en otros lugares uno ya ve propuestas que consisten en imágenes cortas, efímeras, no narrativas [...] No sería el arte de los títeres una expresión autónoma, que hasta podría extrañar elementos del teatro?

L: Es que en los títeres hay una relación diferente a otras expresiones escénicas, por la relación con el público, que es mediada por el muñeco, que pasa primero por la relación entre el animador y el objeto. El objeto intermedia, y ahí está lo especial del arte de los títeres, esas relaciones tienen que estar cargadas de una energía especial, cuidadosa, mágica. Por eso es que yo creo que es una de las artes más exigentes.

A relação entre títeres e objetos pode ser entendida como uma espécie de parentesco, que não necessariamente considera os bonecos como um coletivo menor, contido no conjunto maior dos objetos; muito

<sup>60</sup> Fabio Correa é fundador e diretor do grupo *Paciencia de Guayaba*, criado em 1977. Portanto, este seria um grupo pioneiro segundo Arias (2009). As afirmações aqui colocadas fazem parte da entrevista com esta pesquisadora, a quem agradeço de novo pela gentileza de cedê-la para esta minha pesquisa.

<sup>61</sup> Distinção pode aqui ser entendida da mesma forma como o faz Bourdieu, ou seja, enquanto mecanismo de julgamento estético baseado no gosto, socialmente apreendido e inserido no interior do campo da produção cultural, remetendo a uma questão de classes (PINTO, 2008).

pelo contrário, como parece sugerir Rancière (falando da arte em geral), os objetos talvez tenham chegado à arte da animação como agentes tardios, resgatados da sua vida cotidiana.

Mientras que unos consagraban el arte-vida a la creación del mobiliario de la nueva vida y otros denunciaban la transformación de los productos del arte en decorado de la mercancía estetizada, otros más levantaban acta de ese doble movimiento que borraba la oposición entre las dos políticas estéticas: si los productos del arte no dejan de pasar al terreno de la mercancía, inversamente las mercancías y bienes de consumo no dejan de pasar la frontera en el otro sentido, de abandonar la esfera de la utilidad y del valor para convertirse en jeroglíficos con su historia inscrita en sus cuerpos” (RANCIÈRE, 2005, p. 42).

Com a experimentação, vários traços característicos do teatro de títeres têm sido quebrados: a relação direta com o objeto e indireta com o público (isto é, os objetos animados sendo vistos como intermediários<sup>62</sup>), o humor físico e a evocação exclusivamente fantástica; a dinâmica interativa de perguntas e respostas (principalmente com o público infantil), a diferenciação – naturalizada no teatro de atores – entre atores e cenografia<sup>63</sup>, e o trabalho com a proporção dos tamanhos, entre outros.

No meio de toda essa reviravolta criativa das últimas décadas, que, aliás, implica em uma certa multiculturalidade<sup>64</sup>, há bonequeiros bogotanos que acreditam numa crescente – embora embrionária – identidade do teatro colombiano de títeres e objetos animados.

<sup>62</sup> Latour (2005) faz uma diferenciação entre agentes mediadores e intermediários que aqui resulta pertinente. Enquanto o objeto como intermediário transporta significado sem transformá-lo, o objeto como mediador transforma, traduz, distorce e modifica. Embora nas falas com os bonequeiros apareça de forma indiscriminada a percepção dos objetos como *mediadores* ou *intermediadores*, fica claro nelas que é uma questão às vezes tratada de forma muito próxima à idéia latouriana da mediação.

<sup>63</sup> “En el teatro de títeres muchas veces me parece que resulta un tanto académico hablar de escenografía contra actores según el modelo convencional. ¿Dónde está la raya entre lo uno y lo otro? Los títeres pueden estar hechos como vistosa escenografía y todo tipo de objetos puede convertirse en actores con una simple articulación” (MESCHKE, 1988, p. 85).

<sup>64</sup> “el teatro de títeres contemporáneo es una totalidad rica y diferenciada que acoge elementos culturales de diferente procedencia y varias épocas” (JURKOWSKI, 1990, p. 59).

uma pessoa anônima circulava entre o público, oferecendo cocaína numa bandeja (não foram poucos os espectadores que aceitaram a oferta e cheiraram um pouco)<sup>197</sup>. A performance tornou-se um escândalo na mídia nacional durante uma semana inteira.

Não tendo assistido à performance, consegui participar em uma intensa e interessante discussão que aconteceu, três dias depois, em uma das mesas redondas do *Hemi*, na qual participava a artista que criou e executou a performance. Ela afirmou, sem titubear, que há uma diferença entre a arte que usa o político, e a arte que é ela mesma política, com um interesse claro em apropriar-se dos recursos do poder para gerar poder. Assim, e para além de uma interação dinâmica com o público, às vezes a peça é o próprio público. Porém, penso eu, até onde pode ir a arte para questionar as bases da moral, ou do *ethos*? É impune? Tem o poder da imunidade para sair ileso? Como “pegar” ou frisar a contradição para que seja uma experiência artística? Afinal de contas, o que é “o político”? Ou melhor, o “mais político”: a própria performance, incômoda e polêmica, ou as discussões, leituras e intenções que sustentam a dita proposta performática? Talvez seja saudável assumir que a prática política (procura de consenso) e a prática artística (procura da diversidade) são coisas diferentes e, só assim, podem ser solidárias; a própria performance seria o seu ponto de convergência e conciliação. Como eu já disse, *Porcelana*, a peça do grupo *Materile*, é um lugar concreto para refletir sobre isso tudo.

e e e



Figura 28. Cena da peça *Porcelana*

No *Teatro Cádiz*, em 19 de novembro de 2009, foi realizada a estréia da peça *Porcelana*, depois de aproximadamente quatro meses de trabalho intenso. O grupo *Materile* ganhou, em julho daquele ano, apoio de produção, de um edital da *Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte* da prefeitura de Bogotá. Isso

<sup>197</sup> A performance, chamada *Untitled (Bogotá, 2009)*, é da artista cubana Tania Bruguera.

adultos, quando a peça acaba. O teatro de títeres pode ser considerado como uma forma antiga de comunicação massiva, oscilando entre o espetáculo e o ritual, o que levaria a considerar os profissionais da arte – os atores animadores – como *tricksters*<sup>196</sup>. O bonequeiro, demiurgo de um universo próprio, ao estabelecer relações oscilantes e ambíguas – transgressoras, cúmplices, autoritárias, amorosas, etc. – com outras subjetividades, ativa um campo de luta do político. Segundo Bensky (pesquisador de teatro e literatura), são dois os aspectos fundamentais do teatro de bonecos: a sátira social (forças anárquicas para revolucionar a sociedade) e o poético maravilhoso (forças anárquicas para revolucionar o universo). Aliás, para o autor é indispensável conseguir um equilíbrio entre os dois aspectos (*apud* AMARAL, 1996).

Durante a reunião para preparar a participação no *Hemi*, mencionada no início do capítulo, houve uma série de comentários sobre a questão da JUTI, especificamente em relação a sua proposta política. Mauricio mencionou que à diferença do teatro militante dos anos 60 e 70, no qual a política se valia de uma estética, a JUTI, diz ele, seria uma proposta na qual o estético vale-se do político, as imagens e expressões não são tão diretas. Além disso, Liliana expressou que, em sua opinião, o político manifesta-se no plano da sensibilidade, pois a mensagem política é sentida (intuída), não é racionalizada.

Durante os meses de acompanhamento às atividades dos grupos da JUTI, o grupo *Materile*, de Mauricio e Liliana, justamente esteve no meio do processo de produção e montagem de uma nova peça que tenta colocar isto em prática. Considero que se trata de um bom “lugar” concreto para refletir sobre os vínculos entre o político e o estético. Porém, um breve parêntese antes.

e e e

Durante o *Hemi*, realizou-se uma performance que gerou uma grande polémica, não apenas no espaço do evento, mas na mídia colombiana e internacional. Foi uma performance na qual três “vítimas” do conflito armado colombiano (um campesino deslocado, um jovem de um bairro pobre de Bogotá, e um ex-paramilitar) colocavam seus depoimentos publicamente, numa espécie de *conversatorio*, enquanto

<sup>196</sup> “Puppet theater may [...] be the oldest mass medium, creating and communicating shared references across divides of class, ethnicity and geography” (BLUMENTHAL, 2005, p. 196). Isto é, sua ambigüidade social lhe permite circular entre classes sociais, culturas, ideologias e religiões.

a pesar de todo lo que suceda, de nuestro nivel, de esa experimentación, de todo lo que sucede acá, somos un referente importante dentro del teatro de títeres para Latinoamérica. La gente dice, “huy, tienen un montón de técnicas y de cosas re-locas<sup>65</sup>”, [...] en cada país casi que habría un grupo sobresaliente, que tiene algunas cosas... pero la característica como tal de Colombia es esa vaina múltiple que tiene, esa mixtura de técnicas, de todo, de color, yo creo que es también por lo que nosotros somos una mezcla como de tantas culturas, básicamente el teatro de títeres es lo mismo acá (Héctor, do grupo *La Pepa del Mamoncillo*).

Porém, há algumas opiniões divergentes, como a da bonequeira e diretora Liliana Melo<sup>66</sup>, que considera que falta ainda mais experimentação. Pois, no teatro de animação de objetos em Bogotá, há uma preocupação excessiva com a história a ser contada, o que impede, de certa forma, os bonequeiros de aventurarem-se a provarem coisas diferentes, tanto técnica quanto dramaturgicamente. Isto é algo muito relevante, afirma Liliana, sobretudo agora que as crianças podem entediarem-se mais rapidamente, acostumadas que estão a um volume enorme e permanente de informação. Além disso, há aqueles que consideram que mesmo que esta seja uma expressão artística muito comum no meio bogotano, ela não tem sido suficientemente estudada ou pesquisada.

eso es chistoso<sup>67</sup>, porque el problema es que los títeres se dan en todo momento, están muy muy presentes, son muy cotidianos, pero no han tenido ni la repercusión en lo académico, como objeto válido de estudio, ni mucho menos como el reconocimiento de la gente, [...] todos hemos tenido contacto con eso, incluso más que con el teatro de actores. Hay mucha gente que nunca ha visto una representación teatral con actores, pero muy posiblemente sí ha visto títeres, en una

<sup>65</sup> O prefixo *re-* é coloquialmente usado na Colômbia para enfatizar ou acrescentar; assim, *re-locas* equivale a “muito loucas”.

<sup>66</sup> Liliana Melo é fundadora e diretora do grupo *Naranja Lima*, criado em 1994. As afirmações dela são extraídas da entrevista feita por Arias, gentilmente cedida para esta pesquisa.

<sup>67</sup> *Chistoso*: “engraçado”.

*piñata*<sup>68</sup>, en la forma más terrible de la expresión (Mauricio, do grupo *Materile*).

Concordo com Jurkowski quando afirma que “los títeres han pertenecido a muchos sistemas de signos diferentes [...] Los sistemas están basados en las relaciones entre el títere y los titiriteros o actores, produciendo de este modo diferentes funciones del títere” (JURKOWSKI, 1990, p. 67). Aliás, aquilo que chamamos de teatro de títeres, foi sempre um teatro caracterizado pela constante pulsação e interação dos meios de expressão disponíveis (JURKOWSKI, 1990, p. 77). Voltarei a tratar disto mais adiante. Por enquanto, considero importante salientar uma questão que pode ser óbvia, que não sendo exclusiva do teatro de títeres, deve, ainda assim, ser mencionada; trata-se de pensar o teatro em geral como uma atividade que só existe na medida em que é compartilhada com alguém<sup>69</sup>.

Como já foi dito no capítulo anterior (na seção 1.2.3), não existem espaços formais ou institucionalizados de formação no teatro de animação na Colômbia, apenas algumas disciplinas optativas em alguns programas de artes cênicas, bem como oficinas breves e espalhadas ao longo do ano (algumas realizadas anualmente pela ATICO, com apoio econômico da prefeitura de Bogotá, e outras, esporádicas, realizadas graças à passagem pela cidade de artistas de fora). Além disso, a JUTI ocasionalmente também tem organizado oficinas deste tipo, aproveitando a experiência acumulada ao longo das trajetórias dos grupos que a integram, bem como a presença, em Bogotá, de colegas estrangeiros ou de outras cidades, com disposição e tempo para realizar oficinas. Muitos dos bonequeiros da JUTI mencionam que chegaram à animação de objetos por acaso, e foram treinando sem muita orientação teórica “escolar”, dificilmente sendo possível defini-los em relação às particularidades de uma possível filiação estética. Porém, é evidente que a busca de uma identidade estética acaba sendo um dos principais alvos no projeto do bonequeiro de ofício, e já desde os primeiros passos, mesmo sem fundamentação teórica nenhuma, aparecem traços que evidenciam escolhas estéticas, e o caminho para um viés plástico.

<sup>68</sup> Uma *piñata* é um recipiente pendurado ao teto, cheio de doces e brinquedos, que é quebrado por alguém de olhos vendados, geralmente com um pau. Chama-se *piñata* também a uma festa infantil (de aniversário, batismo, primeira comunhão, etc.) na qual se realiza este jogo.

<sup>69</sup> Porém, é muito comum entre alguns teóricos (como Curci (2007) e Meschke (1988)), a idéia dos caminhos do ator e do bonequeiro como caminhos muito diferentes, sendo duas profissões diferentes, com competências distintas, raramente sendo possível encontrá-las na mesma pessoa.

2005, p. 38).

Enquanto alguns cientistas sociais têm trabalhado a relação entre vida cotidiana, ritual e teatro<sup>194</sup>, Bourdieu fala mais especificamente da possibilidade de comparar a vida política a um teatro, se pensarmos a relação entre a luta das organizações políticas e a luta de classes como uma relação propriamente simbólica entre um significante e um significado, ou melhor, entre representantes dando uma representação e agentes (ações e situações) representados (BOURDIEU, 2003). Se pensarmos na relação entre dita representação (política) de agentes e a representação (teatral) de personagens – que já não é necessariamente concebida propriamente como representação –, surge a questão das fronteiras entre o político e o teatral, questão tratada de formas diversas e interessantes<sup>195</sup>.

Arias (2009) cruza os quatro elementos da teoria do jogo da filósofa Scheines com o que acontece numa apresentação de títeres: (1) funda-se uma nova ordem (física, social); (2) constroem-se regras com os jogadores (antecipação do que é possível e o que não); (3) ativa-se a imaginação; (4) gera-se um espaço de liberdade (comunicação horizontal com supostas figuras de autoridade, desaparecimento de prevenções...).

El desenlace de la celebración titiritera marca el fin de un juego en particular, mas no la desaparición de la totalidad del juego titiritero [...] la fiesta termina cuando los títeres son aplaudidos, salen a hacer la venia, se guardan donde no sean de fácil acceso para los espectadores, y éstos últimos retornan a sus actividades cotidianas. Pero sus particularidades festivas permanecen, transformándose en disparadores culturales que con el tiempo conforman imaginarios y perspectivas del mundo (ARIAS, 2009, p. 95).

Não concordo com Arias quando ela menciona que os títeres são guardados em um lugar de difícil acesso para os espectadores. Como já mencionei no capítulo anterior (seção 2.7.2), considero que é muito comum, quase parte do ritual, a aproximação do palco, por crianças e

<sup>194</sup> Não sendo este o lugar para tratar de ditos trabalhos, sugiro o texto de Raposo (1996) para referenciar textos e autores.

<sup>195</sup> Cf. ABÉLÈS (1997), GEERTZ (1980), e BALANDIER (1982;1987), entre outros.

do contexto colombiano, que intimida e inibe qualquer tipo de expressão contrária à ordem sócio-política e, portanto, é uma condição que provoca os artistas interessados na expressão opositora. Para outros, a questão passa por entender de forma diferente a condição do “político”.

[...] cuando tú haces un trabajo teatral, [...] tienes que estar vinculado como a una realidad que tú quieres expresar, o a un sentido que tú quieres mostrar. Entonces la obra no es por hacer una obra, la obra tiene un sentido político, uno lo quiera o no lo quiera. Entonces yo me planteo el problema polémico de entrada, que pues ahí está atravesado por muchas otras cosas, claro que sí, pero tiene un sentido político; no tanto proselitista, porque no me interesa el proselitismo, sino desde el pensamiento, desde lo filosófico, desde su postura frente al mundo, que es finalmente lo que estás mostrando ahí (Jorge, do grupo *Ringletes*).

Assim, aparece a questão da ética e sua ligação com a dimensão política da ação.

[...] hablar sobre lo ético ya no es algo propiamente ético, la ética está es en cómo uno se relaciona, y ya hablar, uno puede decir cualquier cosa [...] Entonces más bien como tratar de identificar cuáles son nuestras costumbres, [...] nuestro accionar, identificar, leerlo y poder replantearlo (Jorge, do grupo *Ringletes*).

### 3.3.2 Teatro e política. O caso *Porcelana*

El arte crítico, en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Sabemos de sobra el dilema en que se encuentra este proyecto. [...] Porque no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación (RANCIÈRE,

Aliás, boa parte dos bonequeiros da JUTI não têm formação de atores, sendo que são, antes de mais nada, formados a partir de uma apropriação eclética de teorias, exercícios e técnicas atoriais de diferentes tendências, impulsionados pela coceira incurável, e prazerosa, que sentiram depois de ter sido picados pelo bichinho do títere<sup>70</sup>. Porém, nas escolhas estéticas das ações da JUTI, é possível perceber uma relação com o método das ações físicas de Stanislavski, que inclui a apropriação e a incorporação do texto a partir de improvisações (SABINO DA COSTA, 2008). Deste modo, na caracterização do trabalho artístico do coletivo, no meio de um variado ecleticismo, é notória a predominância das técnicas de improvisação (do teatro de atores) e de *clown* ou palhaço, sobretudo depois da experiência da primeira *comparsa*.

## 2.2 A JUTI, uma escola improvisada.

### 2.2.1 Improvisando aprendemos: fracassando com rotundo sucesso

No meio da apresentação da peça “La Niña Valiente” do grupo *Tititirituerka*, durante o *Cónclave* realizado pela JUTI em abril de 2009<sup>71</sup>, houve uma situação engraçada durante uma das cenas. Nela o rei vilão (que tem, inclusive, uma suástica na sua capa) surpreende-se com a presença da protagonista (a menina valente) no seu castelo. Ao vê-la, ele exclama: “mas que loucura é esta?” Depois de uma pausa durante a qual nada aconteceu, de repente, o rei ordena ao técnico do som: “Ô lacaio!, coloca a música apropriada para isto!” Quase imediatamente um rock começa a tocar, ouvindo isso o rei reagiu rapidamente: “essa não! No que você está pensando?!”. A música para e depois de um breve silêncio, ouve-se a voz do técnico de som – uma mulher – dizendo: “me desculpa, sua majestade”. A platéia toda ri, enquanto a música dramática (a música correta para a cena) começa a tocar. O que foi inicialmente um erro técnico grave tornou-se um elemento cômico bem-sucedido, graças à improvisação da técnica de som, uma bonequeira de um dos outros grupos da JUTI.

e e e

<sup>70</sup> Há uma interessante ligação com a idéia do autodidata em Bourdieu (2006), e ainda mais especificamente, com o que o autor chama de “autodidata de estilo novo”, caracterizado por uma atitude contra cultural, isto é, numa relação liberada e desiludida, familiar e desencantada com a cultura legítima.

<sup>71</sup> Embora durante esse período eu não tenha estado em Bogotá, o registro audiovisual do *Cónclave*, bem como de muitos outros eventos e atividades da JUTI, faz parte do acervo de dados de campo deste exercício etnográfico.

Principios fundamentales para improvisar:

- Tener confianza en sí mismo y en los otros
- Ser consciente del trabajo individual y del trabajo colectivo
- Tener capacidad para concentrarse en un rol o en una situación
- Saber utilizar la memoria colectiva para progresar
- Saber escuchar el entorno: las personas y las acciones
- Conocer las técnicas de mezcla de grupo
- Ser capaz de realizar el máximo de observaciones posibles
- Poder utilizar todo el potencial de la propia imaginación
- Tener elementos de sorpresa en reserva para poder crear un determinado efecto.

Dentro de los match ha estado latente la práctica escénica y circense de los *clowns* como participantes activos o pasivos de las secuencias improvisadas a partir de la animación de objetos, ya fuese como personajes independientes o como animadores a la vista de los objetos. [...]

De los cinco Match de Improvisación realizados hasta el momento, se han enfocado algunos conceptos esenciales para el fortalecimiento de los espectáculos y talleres JUTI, que implican un desarrollo teórico y práctico más allá de la improvisación y que se establecieron en consenso gracias a éstas prácticas. Los conceptos a desarrollar son: cómo transformamos como humanos los objetos en esencia y apariencia (construcción), los diferentes sentidos de la relación entre el cuerpo humano y los objetos (animación y manipulación), la mirada, la escucha y la solidaridad como bases del diálogo dentro y fuera de escena (clown), y la improvisación como herramienta importante para la creación y desarrollo de habilidades individuales y colectivas de trueque creativo (montaje).<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Tomado do documento da proposta da primeira *comparsa* da JUTI, apresentado ao edital da prefeitura de Bogotá em 2006.

una cosa así. [...] pero decir que la JUTI tiene una posición política enmarcada dentro del socialismo, del comunismo, del anarquismo, lo que sea, no creo que sea eso, y para mí eso es bueno, porque en el sentido en el que la JUTI se enmarca en una línea política de esas que existen históricamente, de pronto deja de ser lo que es, [...] a mí personalmente no me interesa pertenecer a algo que tenga un nombre así, porque en cada una de esas posiciones que conocemos históricamente siempre hay [...] cosas que son maravillosas y cosas terribles que hacen en nombre de esas cosas buenas, [...] termina uno maltratando, lastimando a otros que piensan diferente pero que también tienen sus cosas buenas. Por eso yo decía lo de la política del disenso, porque es como que todos están ahí, todos piensan diferente, pero es como que pueden coexistir y pueden hablar, y pueden crear juntos, y pueden andar juntos y hacer cosas, y pelear pero seguir trabajando, No sé si eso es una postura política, pero para mí eso es una cosa buena, y me da una tranquilidad que exista un espacio así, y que yo pueda estar ahí (Liliana, do grupo *Materile*).

Liliana parece concordar plenamente com Rancière (2005, p. 33), que afirma que a arte que faz política, suprimindo-se ela mesma como arte, opõe-se a uma arte que é política com a condição de preservar-se “pura” de qualquer intervenção política<sup>193</sup>.

Na JUTI, o caráter político do estético não parece estar muito amarrado a uma intenção coletiva e, desta forma, há um leque de expressões mais livres, heterogêneas, quase caóticas. O político parece emergir dos processos nos quais a produção estética (peças, *comparsas*, esquetes, etc.) é criada, produzida, materializada e animada. A peça como tal, na grande maioria dos casos, não tem uma intenção ou carga política pesada, direta ou prioritária. Para alguns, trata-se do problema

<sup>193</sup> Isto lembra a idéia de valor de Dumont (1992): no Ocidente moderno, o indivíduo escamoteia sua pertinência ao mundo do social (como coletivo). Além disso, poderíamos perguntar em que lugar encaixar a passeata (mencionada por Arias (2009)) que aconteceu em Bogotá, em maio do 2009, na qual bonequeiros e bonecos marcharam pelas ruas do centro da cidade, exigindo o reconhecimento social da profissão e a recuperação do *Teatro El Parque* como cenário histórico – local e nacional – do teatro de títeres. Cabe aos bonequeiros intervir politicamente apenas sob mecanismos não artísticos? E aos bonecos?

haga usted lo otro” [...] ese es el gran aprendizaje, entender que nadie controla todo nunca, y que también por eso yo no creo en esa jerarquía, porque si no hubiera el resto que apoyara o que retara a ese que está supuestamente mandando todo, no podría mandar nada (Edgar, do grupo *A-Garrapattta*).

Vale a pena destacar, mais uma vez, a controvérsia já mencionada acima (seção 3.1.1) entre a idéia nativa da hierarquia, expressada aqui por Edgar, e aquela mais complexa, como encontramos em Dumont (1992), bem como o entretocado entre o organizativo e o propriamente estético, diferenciados para dar conta dos diferentes níveis de funcionamento do coletivo, e assim poder “fiar mais fino” sobre a questão. Há uma diferença relevante entre considerar que a prioridade da JUTI é o teatro de títeres, e por outro lado, considerar que o fundamental é a relação entre os bonequeiros. É nesse sentido que Liliana consegue expressar sua idéia da “política do dissenso”, que, segundo ela, seria uma característica da JUTI:

en algún momento estaba como esa tendencia de la anarquía y de lo libertario y todo esto, pero era como un discurso que estaba ahí pero que en la práctica no se sabía cómo se hacía eso, y yo decía que para mí eso no es la política, [...] que para mí la JUTI es un espacio político pero porque cada uno puede decir lo que piensa, estar de acuerdo o no estar de acuerdo, y es posible, mientras que en otros lugares [...] yo puedo decir lo que pienso, pero se me puede venir todo el mundo encima. Y en Colombia está todo muy polarizado, y como que hay solo dos opciones que han impuesto, pero que no son las que son, y uno no tiene que estar en un lado o en el otro. Y pues yo personalmente, solamente en la JUTI, encuentro esa posibilidad de decir, yo no estoy en ninguno de los dos lados, y eso para mí es una opción política, y yo por eso siempre he pensado que la JUTI es política por eso, porque todos podemos pensar diferente en cuanto a eso de la política, del poder, de la forma de organizarse, y es posible, o sea, no hay que ponerse a pelear, [...] sino que cada uno tiene su posición y es respetada y es posible que coexista,

A improvisação não é apenas uma técnica teatral, também aparece como *modus operandi* de várias outras formas de arte (a dança, a música, as artes plásticas, entre outras). Aliás, a improvisação não é apenas uma técnica para produzir trabalhos novos, mas também toma a forma de performances totalmente espontâneas apresentadas ao público como obra acabada (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20), como acontece com os *match* de improvisação da JUTI. Além disso, contrário ao que consideram teóricos como Raposo (1996), a improvisação não necessariamente desaconselha o treino, pois ela mesma demanda treinamento, por mais paradoxal que isso possa parecer (isto é, a improvisação não se improvisa; se pratica, se estuda, se trabalha, com constância e muita disciplina). O objeto animado, títere ou não, também pode virar labareda intensa<sup>73</sup>.

Como mencionado no capítulo anterior, a improvisação, além de ser uma técnica de formação teatral, de treinamento e de



Figura 14. *Match XV*, dedicado à técnica de animação com sombras

criação, foi uma espécie de “fator *big-bang*”, que detonou as generalidades do processo criativo sob o nome JUTI, principalmente a partir da realização periódica dos *match* de improvisação com títeres<sup>74</sup>.

ahí es donde realmente para mí nace el colectivo, ese día [do primeiro *match*] [...] todos dijimos, “esto hay que hacerlo permanente”, era sentir que había una escuela, que había un espacio de

<sup>73</sup> É interessante salientar que Artaud, sem que ele mesmo tivesse muita consciência da questão, afirma que “a noção de que a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, reforçam-se mutuamente; de que o elementar alimenta o que é elaborado, e vice-versa, para tornar-se a fonte real de um tipo de representação brilhante” (GROTOWSKI, 1976, p. 72). Aparece ali a metáfora do ator como mártir queimado vivo, mas que se mantém, ainda, fazendo sinais, mesmo dentro de sua fogueira; trata-se do ato total.

<sup>74</sup> Ver no anexo 3, o trecho do documentário “Juti-cia para todos” sobre os *match* de improvisação com títeres da JUTI (3.1 “Match de improvisação com títeres e clown”).

reflexión, que había un laboratorio de creación, que había una dinámica en la que yo podía animar títeres [...] con cualquier persona de cualquier otro grupo, y uno en ese ejercicio aprendía no sólo a cómo el otro animaba el títere [...] sino que entonces nos empezábamos a volver amigos... [...] y además hacíamos reflexión, entonces ya no era sólo fiesta y el trago<sup>75</sup> y no sé qué –claro, ese día sí chupamos, pero se daban los espacios para decir, “huy, este ejercicio fue buenísimo pero como nos dimos cuenta, fue buenísimo porque este personaje creó esto, el otro lo siguió, y se creó esta pequeña dramaturgia que se cerró así o así<sup>76</sup>... En cambio este otro ejercicio no funcionó para nada, porque había una persona que no paraba de hablar, no le dio espacio a sus compañeros de equipo”, y empezamos a generar una investigación frente al oficio: qué funciona, qué no funciona. [...] Entonces si el muñeco se mueve todo el tiempo así, no funciona, porque se vuelve ruido. Si el títere se queda así y sólo habla, tampoco, porque el títere implica movimiento. Y cosas súper básicas, que empezamos a compartir y a ver en la práctica (Edgar, do grupo A-garrapattta).



Figura 15. Giovanni, do grupo Mancha\*mano, campeão do Match XV (2007)

Os *match* de improvisação com títeres procuram ser, além de um espaço de diversão, um espaço formativo no teatro de animação (em aspectos técnicos e também dramáticos da arte), tanto para bonequeiros de ofício quanto para os não iniciados. Oferecem

JUTI es que vivimos en un contexto social en el que esas organizaciones [estatales] no son orgánicas, son más bien rígidas, y tienen unos ritmos de transformación que no van con el fluido natural de esas mismas sociedades. A qué me refiero? Unos sistemas de gobierno como los que tenemos nosotros, que se plantean a cuatro años, pues entonces ya se sabe que hay unas políticas de gobierno, que implican unos tiempos, generan unas dinámicas en donde las cosas tienen que ceñirse a esos tiempos y a esos ritmos, que no son generalmente los adecuados (Edgar, do grupo A-garrapattta).

Esta é uma questão que parece inerente às dinâmicas de administração dos recursos públicos para apoiar as atividades artísticas em geral. Ao mesmo tempo em que atua como mecenas, o Estado relaciona-se com os artistas beneficiados em termos de vigilância, supervisão e controle. Porém, é interessante ir para além da dimensão econômica do problema, e assim talvez identificar que este traço trata de uma característica própria da organização humana do mundo social. Assim, a utopia de uma sociedade mais justa só poderia achar correspondência em uma concepção mais dinâmica e exigente daquilo que entendemos como sociedade. Isto é, a transformação do mundo, tão desejada, só poderá ser na medida em que ela mesma seja permanentemente transformada. Seria esta outra forma de enxergar a revolução das subjetivações que fala Rancière?

eso también tiene que ver con los fracasos en términos de la organización, siempre hemos querido mantener esa igualdad y esa horizontalidad en unos terrenos en donde en la práctica no funciona así. Hay alguien que llama a 50 personas, hay otro que recibe la llamada, y ahí ya la cosa no es tan igual, [...] Y no está mal, porque, ¡qué mamera<sup>192</sup> que todo el mundo tenga que llamar a los mismos 50! Ahí cada uno sirve para cosas diferentes, y eso también es lo que se debe aprender, hay uno que es bueno para convencer a la gente que se meta, y hay otro que es bueno para simplemente decir, “haga usted eso,

<sup>75</sup> *Trago* é uma forma coloquial de se referir a qualquer bebida alcoólica, equivalendo talvez a “pinga”.

<sup>76</sup> *Así o así*: “assim ou assado”.

<sup>192</sup> *Qué mamera*: expressão coloquial que equivale a “que saco”, “que chato”.

*Viralata*).

A fala de Ernesto parece aproximar-se ao conceito de Foucault (2002) de biopoder, embora as considerações de Ernesto partam de interpretações mais relacionadas às idéias de resistência e de insurreição, opostas à de soberania, central no biopoder. Ora, consideremos a ligação da questão política com o caráter coletivo, constituinte da JUTI.

yo puedo trabajar con alguien que piensa totalmente diferente a mí, y podemos hacer algo que funciona, y es efectivo y tiene un resultado positivo. Y [...] pues eso fue un descubrimiento con el tiempo, al principio como que no éramos conscientes de que estamos juntos, pero podemos pensar diferente. Como que [...] no lo teníamos claro; ese es un aprendizaje por ejemplo. Otro es ese [...] que sabemos que somos seres humanos y tenemos una cantidad de cosas emocionales, de sensibilidad y de personalidad, pero a pesar de eso y de los conflictos que puede haber desde eso, se logra hacer una práctica artística y laboral que funciona también. O sea, eso hay momentos en los que es muy difícil de compensar, pero se ha logrado que haya esa concreción de un trabajo, a pesar de eso emocional, sensible (Liliana, do grupo *Materile*).

Na JUTI, ou pelo menos entre alguns dos bonequeiros que ali participam, aparece uma noção ideal do coletivo (no particular – a JUTI) e da organização social (pensando, de forma mais geral, na “sociedade”), que teria como característica essencial o funcionamento “orgânico” do processo de coletivização. O coletivo nesta perspectiva não implicaria em estruturas monolíticas, e sim responderia a ritmos pouco estabilizados, gerando permanentemente estruturas mutáveis, fluidas, flexíveis e resilientes.

[...] las formas de organización humanas para mí, idealmente, deberían ser orgánicas, y que puedan transformarse en ritmos o muy despacios, o muy rápidos, dependiendo de sus necesidades. Para mí el mayor conflicto dentro de la organización de la

também uma oportunidade para a crítica construtiva, que nem sempre é fácil de assumir, ainda mais num meio geralmente acostumado aos comentários diplomáticos e pouco engajados, sob a égide de um respeito e uma solidariedade de grêmio. Uma chave para melhor compreendermos este processo pode estar na diferença entre uma crítica que, mesmo sendo dura, é reflexão de um titeriteiro que enxerga como público, e não como um colega concorrente.

E: si le digo a este man que no me gustó, entonces de pronto no me invita al festival que organiza, y no sé qué, y el mundo de los títeres en Colombia lleva mucho tiempo así [...]

L: Y es una mala maña<sup>77</sup>, vieja, del gremio. [...] Y por eso mismo yo creo que arriesgarse a hacer lo que estamos haciendo no puede ser tan fácil, por eso cuesta tanto, por eso nos damos tan duro, porque es contrario a ser facilista, a decir, “sí, su obra está una chimba”; tiene que ser es así, golpeándose, es una cosa de arriesgarse y de estar ahí metiéndole el hombro, y sufriendo, y entonces si quiere que sea así, entonces pues aguántese porque hay que metérsele, hay que ser fuerte, y es la única forma, porque si no, entonces pues vaya a que allá los viejitos le digan, “huy, sí, está bonita”...

E: Sí, buscar aprobación o no, y ya. O sea, ¿uno hace la obra para qué? ¿Para buscar aprobación de quién?

L: Pero son golpes que enriquecen, son los golpes con los que uno aprende a caminar.

[...]

E: de todas maneras de una manera también súper espontánea, y sin mucho conocimiento teórico de fondo, pero desde una mirada más de público. [...] Y de una manera muy intuitiva, espontánea y natural, empezamos [...] a saber y a percibir en los otros y a ser conscientes, tanto en el otro como en cada uno, en decir, “este man es re-bueno para hablar mierda con el títere, en cambio este otro es re-bueno para no hablar sino hacer cosas, este saca unas cosas de preparar la tensión y *pum*<sup>78</sup>, y

<sup>77</sup> *Maña*: “mania”, “vício”.

<sup>78</sup> *Pum*: onomatopéia que evoca uma explosão.

mandarla”, o “este man es bueno para sostener la tensión”, y así, entonces cada uno como que va entendiendo, unos más que otros, por donde va la fuerza de cada uno [...]

L: Habían otros que no eran conscientes, o no éramos conscientes, sino que solo disfrutábamos lo que pasaba.

E: Claro, pero también se enriquece mucho la mirada de público desde el titiritero, que eso es re-jodido<sup>79</sup>, porque uno va a ver una obra de títeres, y está todo el tiempo “se equivocó en la luz, esa luz no debería estar ahí, huy, se le enredó, no sé qué, se demoró, bache”, etc.... porque se supone que es algo que ya está hecho. En la improvisación pues uno sabe que nada está preparado, entonces lo que está mirando es exactamente lo que funciona y lo que no, y en dónde me engancha y en dónde no, y ya. Entonces eso genera un proceso casi como de escuela, aparte de todas en la que ya veníamos [...] invitamos a los viejos, que dicen, “¿pero cómo es eso? No, no, a mí no me parece” [...] pero entonces ya empezábamos a decir, “ah, es que les da miedo”, y ya empezamos a crear una distancia o una diferencia no solo porque éramos jóvenes, sino porque ya estábamos haciendo cosas que a ellos no les parecía o no les gustaba, y a nosotros nos encantaba (conversa com Edgar, do grupo *A-garrapatita* e Liliana, do grupo *Materile*).

Assim, os bonequeiros da JUTI reivindicam o fracasso como um dos valores constituintes do coletivo na procura da liberdade<sup>80</sup>. Neste sentido, cunharam a expressão “fracassar com rotundo sucesso”, pois na medida em que se recebem pancadas (através dos comentários críticos dos colegas), os processos criativos vão sendo afinados, amadurecem.

La aceptación del fracaso en el *match* de improvisación permitió en cada uno de sus participantes la libertad, posibilidad y responsabilidad de asumir el riesgo de “estar expuesto”, y la solidaridad, complicidad y co-

<sup>79</sup> *Re-jodido*: “muito difícil”.

<sup>80</sup> Cf. o Manifesto da JUTI, anexo 1.

conversas gravadas (isto é, performáticas), limitam-se a uma racionalização destas percepções. Para salientar as percepções emocionais e incorporadas do “político”, dedicaremos algumas páginas mais adiante, na próxima seção.

La política no es una cosa que pone un gobernante y que yo tengo que obedecer [...] la política de verdad es la que uno, como base, como ciudadano, va y construye (Mauricio, do grupo *Materile*).

[...] lo que pasa es que está mal entendida la política, o sea, estamos acostumbrados a que lo político sea lo judicial, lo ejecutivo, el Congreso, el Senado, las figuras políticas, cuando desde la escuela no le dicen a uno, es que usted nació acá, vive acá, usted es un ser político porque está inmerso, o sea, el hecho de que usted sea niño, tenga derechos, deberes, esté inmerso en un sistema, lo hace político. Lo que pasa es que no nos han inculcado, porque es peligroso, decir, vea, usted es un ente político, y como ente político, usted puede desarrollar ciertas acciones. Entonces bueno, usted es un ingeniero, desarrolle ciertas acciones desde su visión para su sociedad. Si a manes que trabajan en una empresa petrolera usted les dice, “oiga, pero es que por qué no en lugar de pasar el oleoducto por allá, nos sale un poco más caro, pero pasémosla por allá y no nos tiramos<sup>190</sup> el pueblo”. [...] No hay una conciencia de que cada acción pequeñita que uno haga, desde lo que uno es, desde el barrio de donde uno es, construye algo y no es la urna, no es el dedo rojo en la tinta<sup>191</sup>, es ayudar a un ciego a cruzar la calle, sencillamente. Y nosotros pues como artistas, pues lo que debemos es... o no sé si lo que debemos, porque no sé, yo planteo es como tener una perspectiva también artística sobre este lugar donde uno vive (Ernesto, do grupo

<sup>190</sup> *Tirarse*: expressão coloquial que equivale a “estragar”.

<sup>191</sup> Nos processos eleitorais na Colômbia desde 1931 até 1990, usou-se uma tinta indelével no dedo indicador do eleitor que tivesse votado, com o objetivo de evitar casos de suplantação de identidade.

agência política dos objetos, já que estes, segundo o autor, não têm competência lingüística (ou melhor, um discurso racional). Porém, o que acontece quando há uma comunicação, sob a forma de voz e de movimento, que já não é a do ator animador, nem a do objeto (antropomórfico ou não)? A questão é ainda mais dramática quando, como acontece na técnica de animação dos *munrracos*, participam vários atores-animadores para integrar a rede *atuante* que opera como mediador *trickster* entre o sentido do real e a imaginação, entre a tradição e a experimentação, entre a estética e a política, entre a vida e a morte, entre o sagrado e o profano, entre o artista profissional e o público profano.

Mas, apesar da metáfora da marionete que Latour utiliza para refletir sobre uma reorganização do social, curiosamente em sua reflexão não aparecem com clareza, pelo menos de forma explícita, as associações vinculadas ao que Bourdieu chamaria de campo artístico (*apud* WACQUANT, 2005), no caso específico dos coletivos que incluem não humanos. Apesar disso, e seguindo Rancière, haveria ali (nas expressões estéticas das entidades associadas à arte) uma força que talvez seja muito importante para a possibilidade mesma de existência desses coletivos que Latour anuncia, pois a tensão paradoxal, complexa e dialética da arte, não pode senão criar ou visibilizar as hibridizações que povoam o mundo. Soma-se a esta situação que a configuração dialética e complexa da arte, segundo Rancière, parece ter semelhanças com a paradoxal configuração das ciências sociais – ou como Latour chama, da sociologia do social –, quanto à sua tensão interna entre o desinteresse objetificador e o engajamento politicamente correto, que se manifesta nos movimentos, necessariamente opostos e complementares, que Latour chama de desdobramento e coleta (LATOUR, 2005, p. 364). Para este autor, a superioridade do método da ANT estaria apenas na forma de realizar estes dois movimentos, graças principalmente ao surgimento de uma obcecada sociologia das ciências. Porém, eu me pergunto: onde estão os vínculos desta nova sociologia – e dos seus aportes metodológicos e epistemológicos – com uma sociologia das artes?

e e e

Ora, será importante considerar as percepções dos próprios bonequeiros da JUTI sobre a questão do “político”, que, sendo exprimidas através das elaborações discursivas das entrevistas e

responsabilidad de asumir el riesgo con otro. Una vez se asumía el riesgo naturalmente y se dejaba a un lado el miedo a fracasar, aparecía el equipo y el rotundo éxito. (Edgar, do grupo *A-garrapattta*).

Deste modo, a idéia de “risco” pode ser entendida como uma forma particular de conflito, que no caso da JUTI resulta constituinte do seu caráter como proposta artística. Além disso, o fracasso, como elemento muito ligado ao ridículo, é um elemento fundamental no trabalho do ator *clown*, ao menos a partir da corrente específica com a qual trabalha a JUTI.

O ator clown precisa de uma consciência apurada para um processo que se inicia na identificação de suas próprias fragilidades como pessoa e naquilo que lhe é ridículo [...]. Processa-se num caminho complexo de experimentações, no qual a percepção tem papel preponderante e, auxiliada por outros mecanismos cognitivos, é capaz de construir repertórios de estados e ações ridículas, para num último momento serem acionados na presença do público (ICLE, 2006, p. XXII).

Porém, o fracasso bem-sucedido corresponderia à proposta artística e estética, e não à dimensão organizativa da JUTI, como o expressa Liliana.

para mí los fracasos son organizativos. Yo en ningún momento he sentido que hayan fracasos creativos, porque de eso se trata la creación, de subir y bajar, de encontrar y de perderse, o sea, para mí eso es natural. Los fracasos son organizativos, y esos son en los que tenemos que seguir aprendiendo y tenemos que seguirnos dando más golpes, hasta que lo logremos encontrar, porque es desde otra forma de hacer las cosas, no es la que todo el mundo hace fácil, [...] de contratar a una secretaria, a alguien que le haga tal y tal cosa, sino que es nosotros mismos ahí haciéndole. [...] o sea, sí, la última *comparsa* tuvo una cantidad de problemas ahí, que uno dice, “ay, no puede ser que estemos pasando por esto otra vez”, pero también tuvo una cantidad de cosas buenas, [...] el desfile, la presencia que tuvo [...]

era impresionante. La gente veía la comparsa y la identificaba en el desfile completo, los vestuarios<sup>81</sup> eran impresionantes, ¿sí?, [...] era una cosa imponente, [...] entonces en todas esas cosas vamos como creciendo y en otras seguimos golpeándonos (Liliana, do grupo *Materile*).

Deste modo, a dinâmica que a JUTI vai ganhando como processo formativo, mostrou-se mais evidente durante o processo da primeira *comparsa*. Soma-se a isto o aporte que os processos da JUTI, baseados na improvisação e na troca de saberes, oferecem para a exploração e familiarização com a animação de objetos, algo que poucos grupos conheciam ou praticavam antes de aproximarem-se da JUTI.

E: Ningún grupo de la JUTI tiene una obra exclusiva de animación de objetos, pero en el mundo... ya el mundo en general pasó por ahí hace mucho tiempo, o sea, en Europa, en Estados Unidos, inclusive en el sur, ya la animación de objetos es lo más normal [...] Aquí todavía seguimos con la timidez, en no saber cómo... Bueno, entonces en los match se plantea la animación de objetos y todos vamos allá como, “huy, hoy tocó animar objetos, qué susto pero qué rico”. Pero si no existe esa dinámica, en su taller, en su grupo, no hay un asidero<sup>82</sup> ahí como concreto de fondo, es muy difícil que lo haga.[...] La animación de objetos es una de las corrientes que [...] llama mucho la atención, pero poco se hace por falta de formación,...

L: Y porque es una de las más difíciles, porque lograr transmitir un sentimiento con un pocillo<sup>83</sup> sin hacerle nada, como una idea o comunicar algo exactamente con eso, sin hacerle nada más, es mucho más complicado que si tú tienes un muñeco, que tiene su rostro, las manos las puede mover, incluso que hable. En cambio [...] casi siempre los objetos van con el silencio, [...] no puedes usar la palabra articulada, entonces es doblemente difícil.

<sup>81</sup> *Vestuarios*: “figurinos”.

<sup>82</sup> *Asidero*: “apoio”.

<sup>83</sup> *Pocillo*: “xícara”.

uma abordagem que confunde sociedade com coletivo, ou seja, que utiliza a noção do social para definir o mundo comum a partir de um exercício analítico limitado a poucas entidades em interação, sem considerar novas possibilidades de associação. Para Latour, a tendência da sociologia crítica de explicar tudo coloca em questão sua legitimidade política. Goldman, cujo pensamento retoma idéias de Latour, considera que “em lugar de abordar a política em si mesma e por si mesma, tratar-se-ia [...], de tentar decodificá-la por meio de filtros oriundos de outros campos sociais” (GOLDMAN, 2003, p. 468-469).

Solo se puede tener alguna posibilidad de modificar determinado estado de cosas si las fuerzas están hechas de vínculos más pequeños, cuya resistencia puede ser probada uno por uno. Para decirlo sin rodeos: si existe sociedad, entonces no hay política posible (LATOURE, 2005, p. 349, grifo do autor).

É desta forma que Latour retoma a micro-sociologia de Tarde, numa tentativa de re-afinar tanto a ciência quanto a política, que para ele é a composição progressiva de um mundo comum. Dentro da proposta metodológica da *Actor-Network-Theory* (ANT) elaborada por Latour, vale sublinhar a noção das associações com vínculos entre agentes – *atuantes* – humanos e não humanos. Segundo o autor, a participação na democracia – isto é, na prática política – é semelhante ao preparo do pão, que envolve, ao mesmo tempo, o trigo, a água, o padeiro, a levedura e o próprio ato de amassar.

Sim, uma fermentação, o tipo de agitação que sempre pareceu tão terrível aos olhos dos poderosos e que nem sempre, entretanto, foi suficientemente transcendente para fazer o povo se mobilizar e ser representado (LATOURE, 2001, p. 289).

Bennett, refletindo sobre a relação entre duas perguntas muito pertinentes aqui (“Is politics an exclusively human domain? Can nonhumans possess agency?” (BENNETT, 2005, p. 134)), considera que embora Rancière e Latour concordem na necessidade de libertar a política de um excesso de razão, eles têm divergências importantes. Rancière considera que há uma limitação para a possibilidade de

material scarcity, physical labour and social interaction. Both are concerned with the forms of symbolic violence that sustain the differentiation of social classes. But if Bourdieu's work on the French education system, for instance, clearly demonstrates how it is skewed to favour those whose privileged or leisured way of life disposes them to take an interest in 'impractical' practices like intellectual abstraction or aesthetic distance, Rancière argues that the sociologist's approach also preserves the gap between elite insight and popular ignorance. Bourdieu's critique operates on the assumption that the school system excludes poorer or 'less cultivated' people in ways these people are themselves not equipped to understand [...] Rather than challenge this alleged lack of understanding, Bourdieu effectively reinforces it when, in his critique of cultural hierarchies he continues to distinguish between the fundamental detachment or impracticality of the privileged — those descendants of Plato's nobility who revel in the refinements of form, of 'art for art's sake' — from the earthy vulgarity of the masses who supposedly prefer function over form and matter over manner [...] Bourdieu's critique preserves the familiar distribution of roles: challenging or experimental art is the privilege of the leisured few, while the 'people' prefer familiarity and convention [...] His critique of philosophical privilege, Rancière concludes, in fact preserves its most ancient prejudice, its assumption that people who work have no time to think (HALLWARD, 2005, p. 32-33).

Rancière, um intelectual weberiano que se nutre do marxismo, faz com frequência referência à revolução como algo que já aconteceu, ou que está pronto para acontecer, na medida que possamos re-conceber e assumir nossa própria subjetivação. Isto é, trata-se de uma revolução estética, e não de uma revolução do proletariado ou de qualquer classe social.

Outra perspectiva que pode entrar nesta controvérsia é aquela cunhada por Latour (2005), que questiona a chamada “sociologia crítica” (numa crítica implícita ao trabalho de Bourdieu), considerando-a

E: Sí, hay como un jalar<sup>84</sup> a cosas que uno no hace, o porque no sabe cómo hacer, o porque son difíciles, o porque no hay esas herramientas básicas como la animación de objetos, como la animación de títeres sin palabra, que también es una corriente que ahorita ha cogido mucha fuerza, básicamente yo creo que también haciéndole el



Figura 16. Match dedicado à animação à vista com objetos da cozinha

contrapeso a esa primera tradición en que el texto es muy importante.

Entonces nosotros decimos que queremos crear imágenes, no hablar tanto, no decir con el vaso<sup>85</sup> “estoy triste”, sino que con el

movimiento la gente vea, sienta que está triste. Pero eso si no son en esas dinámicas de otros que se interesan por ellas, pues uno termina haciendo un proceso en 8 años, que si se comparte se hace en 6 meses.

L: Porque es mucho más fácil asumir el riesgo en un ejercicio en un *match* de improvisación o en un *practicatorio*, que hacer una obra y sentir que fracasó. O sea, uno siente como que ahí en ese laboratorio puede probar de todo, y decir sí funciona, no funciona [...] mucho mejor que arriesgarse a hacer una obra, que necesita una inversión, y que después “ay, no, es un fracaso total” (Conversa com Edgar, do grupo *Agarrapatta* e Liliana, do grupo *Materile*).

Ainda falta refletir sobre um aspecto bastante importante da improvisação para o processo JUTI, refiro-me àquele relacionado ao jogo de status<sup>86</sup>, que tem a ver com as relações dinâmicas de tensões,

<sup>84</sup> *Jalar*: “puxar”.

<sup>85</sup> *Vaso*: “copo”.

<sup>86</sup> Na técnica teatral de improvisação, a noção de status é central, implicando em um jogo

contrastes, simetrias a assimetrias entre as personagens que fazem parte de uma situação cênica. Porém, sobre o status falarei no próximo capítulo. Por enquanto, passarei a algumas formulações que vão nos encaminhando para uma reflexão sobre “o político”.

### 2.2.2. De improviso, mais evidente a agencia como relação

Algumas semanas depois de termos desfilado pelas ruas do centro de Bogotá com a primeira *comparsa* feita pela JUTI, eu e vários daqueles que participaram nas oficinas de *clown* continuamos nos encontrando com regularidade no espaço coletivo, para treinar e jogar, para juntos criarmos alguma coisa (uma peça ou pequenos esquetes).

Em um desses encontros, depois de um aquecimento com alguns exercícios de *clown* e de improvisação (como já era costume), decidimos fazer um exercício mais longo e livre, com a intenção de que ele nos levasse à criação de algo que pudéssemos continuar trabalhando depois, como esquete, peça, cena de uma peça, etc. Começamos um jogo de improvisação sem restrições, apenas com uma situação inicial colocada a partir de dois personagens. À medida que as ações se desenvolviam, mais personagens eram precisos. No início, tratava-se de um seqüestrado (uma pessoa importante) e o seu seqüestrador. Essa relação inicial, na qual se propunha um jogo simples de status dinâmico (isto é, alternado), desdobrou-se com a aparição de mais seqüestradores-guerrilheiros. Eles apareceram em cena, chegando ao acampamento no meio da floresta, para posar para uma fotografia com o seqüestrado, agora reconhecido e admirado pela maioria deles. Posteriormente, o esperto seqüestrado (que acabou sendo um artista famoso) consegue fugir logo após enganar seus seqüestradores. Com o pretexto de tirar uma foto muito artística de todos eles, o seqüestrado-artista lhes explica (afinal das contas, de artes e foto ele entende) que deve se colocar a uma distância ideal, e acaba afastando-se o suficiente para ir embora correndo.

Porém, este foi só o começo: de repente, o celular de um dos seqüestradores, usado para se comunicar com o seu comandante que está fora da área no momento, começa a tocar. O dito comandante está vindo imediatamente para o acampamento, pois precisa falar urgentemente

---

dinâmico (isto é, flexível e mutável) das posições pelas que circulam os atores, em relação à situação encenada e a própria relação entre personagens. Ou seja, o status é sempre uma condição relacional, mas para a improvisação é fundamental que ele não assuma posições fixas.

de disputa de poder – segundo o autor, o mesmo acontece, em geral, com os outros campos<sup>187</sup> -, por meio de uma competição pelo monopólio do direito de falar e de agir em nome de uma parte ou da totalidade dos profanos<sup>188</sup>. Trata-se de uma luta simbólica em dois planos simultâneos: uma luta pelo monopólio da elaboração e da difusão do princípio de di-visão legítima do mundo social, e, ao mesmo tempo, uma luta pelo monopólio da utilização dos instrumentos de poder objetivados. O autor afirma que, o segundo plano subordina-se ao primeiro, tendo o campo político uma marcada preocupação com a conquista do poder, mais do que com a produção de idéias acerca do mundo social.

Em virtude disso, Rancière estaria em desacordo com esta perspectiva do político, pois ele acha que a política é acima de tudo “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (RANCIÈRE, 2005, p. 18). As diferenças radicais entre estes dois pensadores é ilustrada por Hallward, a partir da crítica que Rancière fez ao estudo de Bourdieu sobre o sistema educativo francês<sup>189</sup>:

Bourdieu and Rancière share a suspicion of what the former calls the 'scholastic disposition', the way scholars in general and philosophers in particular assume (and then naturalize) a distance from the practical concerns of the world, of

---

<sup>187</sup> O campo é um sistema de desvios de níveis diferentes onde nada tem sentido senão relacionalmente, por meio do jogo de oposições e distinções. Portanto, uma tomada de posição é um ato que só ganha sentido relacionalmente, na diferença e pela diferença, do desvio distintivo (BOURDIEU, 2003 p. 172).

<sup>188</sup> Para Bourdieu (2003), o campo político é aquele que limita o que é pensável ou impensável, o que é dizível ou indizível, num jogo entre mandantes (profanos), mandatários (profissionais) e suas organizações (principalmente partidos). Na sua abordagem do campo político, o autor aplica termos que se ancoram na tradição de estudos da economia política (Marx e Weber), pois entende que a análise da luta política deve ter como fundamento as determinantes econômicas e sociais da divisão do trabalho político. Assim, ele fala de capital político (uma forma de capital simbólico), de instrumentos de produção política (geralmente em mãos dos profissionais), de produtos políticos (instrumentos de percepção e de expressão do mundo social), bem como de consumidores (os profanos) com acessos limitados. Neste sentido, apesar da existência de “intelectuais livres” (pequenos produtores independentes) o mercado da política é um dos campos com menor liberdade pois é monopólio dos profissionais, diferenciados pela sua competência.

<sup>189</sup> O estudo referido é Rancière, Jacques. *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris: Fayard, 1983 (HALLWARD, 2005).

tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Para este autor, toda arte é uma experiência que vive da iniludível tensão entre sua própria condição de ação extra-cotidiana (isto é, o que a constitui como arte) e sua condição como promessa de uma nova condição possível, na qual a vida cotidiana e a arte não estariam separadas. Paradoxalmente, esta segunda condição implicaria na negação ou desaparecimento da própria arte<sup>186</sup>. Deste modo, Rancière estabelece diferenças entre a estética da política e a dimensão política da estética, o que traz novamente à tona a poética do poder em Negara (GEERTZ, 1980), na qual a dimensão simbólica do Estado é representação e força constitutiva do seu poder.

la política no es la simple esfera de acción que vendría después de la revelación “estética” del estado de las cosas. Tiene su estética propia: sus modos de creación disensuales de escenas y de personajes, de manifestaciones y de enunciaciones que se distinguen de las creaciones del arte y se oponen incluso en ocasiones a ellas. Por el otro, la estética tiene su política, o mejor dicho su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que se convierte en vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto. El arte crítico es entonces un arte que negocia la relación entre las dos lógicas estéticas: entre la tensión que empuja al arte hacia la “vida” y la que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible (RANCIÈRE, 2005, p. 39).

No entanto, para Bourdieu (2003) o campo político seria o lugar

<sup>186</sup> “[...] en la oposición académica del arte por el arte y el arte comprometido, no nos queda más remedio que reconocer la tensión originaria y persistente de las dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma rebelde. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como telos del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida” (RANCIÈRE, 2005, p. 37).

com o seqüestrado. Devo sublinhar, caro leitor, que da mesma forma que as situações vão aparecendo e ampliando-se aqui, neste relato, elas foram aparecendo de improviso para nós palhaços, durante o jogo. Ora, o conflito que aparece para nós seqüestradores, devido ao telefonema do comandante, é enorme! Perante o desafio de levar adiante a situação (não necessariamente de resolvê-la), de forma incrível e inexplicável (pelo menos, na minha memória, os detalhes do que aconteceu são difusos) entre alguns dos seqüestradores, rapidamente, construímos uma espécie de boneco tamanho natural sem cabeça, usando retalhos e objetos que encontramos por ali, quase todos restos dos materiais utilizados para a *comparsa* (espuma, tela, roupa, chapéus, varetas, e assim por diante). Antes do distraído comandante cumprimentar o falso seqüestrado (primeiro ele cumprimenta vários dos seus subalternos), eu me coloco atrás do boneco improvisado e coloco minha cabeça no lugar em que a sua cabeça deveria estar, se ela existisse, claro. Assim, a situação progride, ficando muito divertida, naquele jogo de enganar o comandante, até que o seqüestrado, surpreendentemente, volta ao acampamento e abraça o comandante, pois são velhos amigos de infância. A sessão dura mais de duas horas, mas a sensação que fica é de termos improvisado por no máximo meia hora.

e e e

Não posso ficar emaranhado na provocativa pergunta, que aparece muitas vezes quando reflete-se sobre o teatro de títeres, de “quem manipula quem?”, ou “quem anima quem?”, pois a possibilidade de resposta implica descartar alguém (o ator animador ou o objeto animado) como agente, ou melhor, como participante de uma agência. A entidade “boneco” – ou “objeto animado” – só é mesmo quando “sintetizado” com a entidade humana (individual ou coletiva) que o sustenta ou o veste. Da mesma forma, não haveria bonequeiro sem boneco. Embora geralmente o que percebemos que acontece no teatro de animação seria uma experiência artística na qual pessoas animam objetos (construídos ou não), é possível olhar de um jeito diferente para esta questão, outorgando aos objetos certa iniciativa que inclusive pode chegar a ser imposição sobre o bonequeiro. Em outras palavras, o que acontece em toda peça de teatro de animação é basicamente um exercício dialético de agências, enquanto relações em movimento, diálogo e tensão. Assim, da mesma forma que o bonequeiro trabalha nas variações para diferentes personagens, o objeto também contém essa propriedade.

Quiero comenzar con la sorpresa que me llevé de ver los muñecos que he manipulado, con otra personalidad, incluso distintos físicamente. Los que estuvieron [no match] recordarán cómo me asombré al ver al lobo de la obra *Loco-cuentos* convertido en una zorra<sup>87</sup>; no me escandalizo, más bien me pone a reflexionar sobre la estabilidad con la que uno concibe a su títere, es como si nunca tuviera la posibilidad de fluctuar dentro de la espiral de una vida, solo permanece en un momento inmóvil, levitando por encima del bien y del mal. Si digo y repito [...] que el títere es animado, es decir, tiene un movimiento intencional con el que demuestra que está vivo, esa vida se debe seguir reflejando en los cambios que va teniendo a través de su paso por el teatrino.<sup>88</sup>

Nos exercícios de improvisação, a partir dos quais se trabalha na criação de novas peças (ou se inova permanentemente sobre o já criado, mesmo em cena, no palco), é mais evidente perceber essa agência que circula entre animadores e objetos. Pode ser difícil estabelecer quando é que o primeiro, ou seja, o bonequeiro, propõe ações e movimentos com o objeto, e quando é o objeto que faz propostas (isto é, a partir de sua própria materialidade mesma, sua forma, textura, peso, flexibilidade, tamanho, etc.) e leva os dedos, os músculos e o corpo inteiro a mexer-se de formas particulares e, assim, responder às necessidades cinéticas desse híbrido<sup>89</sup> que constitui o títere.

os termos ator-animador; ator-manipulador ou ator-bonequeiro não dão conta do fenômeno do

<sup>87</sup> Zorra: “raposa”.

<sup>88</sup> “Jutimemoria del III Match”, crônica escrita por Carlos, do grupo *Proyecto Primate*. Esse match foi realizado em outubro do ano 2005 e foi organizado pelo grupo *Materile*, do qual Carlos fazia parte nessa época.

<sup>89</sup> Enquanto a noção de híbrido em autores como García Canclini (1989) resulta problemática pela inevitável referência ao puro (o não híbrido), prefiro adotar a noção de híbrido em Latour (2000), quanto implica justamente considerar o movimento (ou seja, a hibridização) que não separa a mediação e a purificação, como aconteceria no que o autor chama de modernidade. Porém, considero que dita proposta resulta problemática (sobretudo no que tem a ver, paradoxalmente, com a vontade pela instauração de uma produção de híbridos regulada e decidida em comum, acabando assim com sua “louca proliferação”) (LATOUR, 2000), percebo que ela encontra uma elaboração mais afinada na noção de fe(i)tiche (LATOUR, 2002), da qual tratarei no terceiro capítulo.

grandes possibilidades de pensamento y acción, estimulándolo a asumir y emprender las suyas propias.

¿No se ha puesto usted a pensar que dentro de las posibilidades del títere hoy, está la imagen de usted frente al espejo, viendo la imagen de usted mismo al frente, cepillándose los dientes? (un objeto animado por un humano frente a otro humano como narración de la cotidianidad)

Los titeres hoy hacen lo que siempre han hecho: proveer un mecanismo de simulación para explorar cualquier mundo interno o externo que la mente humana pueda crear<sup>185</sup>.

### 3.3 O estético é político?

#### 3.3.1 Arte e política

Todo sucede como si el constreñimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política en la era del consenso dieran a las mini-manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de huellas, dispositivos de participaciones, provocaciones in situ y demás una función de política sustitutiva. Saber si estas “sustituciones” pueden funcionar como elementos de recomposición de espacios políticos o corren el riesgo de permanecer como sustitutos paródicos, es seguramente una de las cuestiones del presente (RANCIÈRE, 2005, p. 54).

Para falar da arte crítica, Rancière identifica a dimensão política do estético de forma complexa e dialética, e assim ultrapassa a falsa dicotomia entre a arte pela arte e a arte engajada.

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el

<sup>185</sup> “El títere: espectacular objeto de poder”, documento escrito por Edgar, do grupo *A-Garrapatatta*, em 2006.

que son sus niños, y no estén pensando en seguir sufriendo y seguir por ahí mariquiando<sup>183</sup> (Sebastián, do grupo *Viralata*).

Como diz Carlos José Reyes, imaginar é primeiro ter a imagem, para depois atingir a coisa. Deste modo, trabalhar o imaginário é uma busca pela coerência, sendo necessário elaborar imagens identificáveis. Para este pesquisador, imaginação e fantasia não são a mesma coisa; a segunda estaria mais afastada do âmbito do “real”. Talvez seja essa mesma valoração do poder imaginativo que aparece na postura de Ciro Gómez, que salienta a importância de se achar o equilíbrio entre a projeção de gastos, do mercado alvo, e aquilo que procura-se expressar. Ou, ainda, talvez seja mais próxima ao “espírito JUTI”, a relação entre imaginação e realidade que faz o grupo *Viralata*, ao falar da sua nova peça *Mundo profundo* e do terceiro nível do mar no qual a peça mergulha com o público<sup>184</sup>.

[...] llegamos a la zona misteriosa, a la zona afótica, que es donde ya no hay luz. Cambia la escenografía, trabajamos con luz negra, y todos los personajes que salen, además de que son referentes reales, son inventados por nosotros. Entonces van a salir muchos peces y muchos monstruos que [...] pertenecen más a la biodiversidad de nuestra cabeza, que a todo lo que puede haber ahí en fondo del mar (Sebastián, do grupo *Viralata*).

Assim, o dispositivo colocado em marcha pelo objeto animado como ator-rede, opera como um *cyborg*, colocando em uma tensão poderosa as suas características materiais e o seu potencial como instrumento da imaginação: “The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation” (HARAWAY, 1991, p. 150).

El poder político del títere radica en su potencial para reafirmar o cuestionar y criticar las jerarquías del medio propio, insertándose en el consciente individual y colectivo dejando ver al espectador

enorme / terrível”.

<sup>183</sup> *Mariquiar*: “bobear”.

<sup>184</sup> Ver no anexo 3, o vídeo relatório sobre a peça (3.3 “Mundo profundo”).

ator que se expressa com um objeto dado que, a atuação não reside apenas na animação ou manipulação de um boneco, mas no exercício cênico intermediado ou co-participado com um objeto. Este não constitui um fim em si, mas uma “ponte” –um espaço entre- o atuante e o espectador (SABINO DA COSTA, 2008, p.14).

A questão torna-se ainda mais complexa e interessante quando abordamos a partir da técnica japonesa de animação de *bunraku*, na qual três pessoas animam um só boneco.



Figura 17. Animadores japoneses do *bunraku*

Para dar mais realismo e precisão aos movimentos, cada animador é responsável por uma parte do boneco, de acordo com uma hierarquia. O menos experiente anima os pés, o de nível

intermediário é responsável pela mão esquerda do boneco e o mais graduado anima a cabeça e o braço direito, além de sustentar a maior parte do peso do boneco em seu antebraço esquerdo (SOUZA, 2008, p. 81).

O jogo comunicativo de negociar movimentos, direções e ações entre híbridos (animador-objeto) fica mais complexo, pois esse jogo se intensifica no interior de cada híbrido, com todos os agentes tentando trabalhar em equipe, a partir das iniciativas, idéias e propostas que a relação hierárquica (entre o menos experiente, o do nível intermediário e o mais graduado) permite<sup>90</sup>. Porém, as personagens do *bunraku* só conseguem se transformar em criações cênicas quando há uma cooperação entre diversos elementos, que não são apenas aqueles fornecidos pelos atores-animadores; nesta situação é importante também

<sup>90</sup> Na limitada bibliografia consultada sobre o *bunraku*, não encontrei referências às implicações de ditas relações hierárquicas na própria animação, ou seja, se haveria uma correspondência do grau de experiência na arte, com o controle do boneco. Porém, já no fato de que para animar a cabeça e o braço direito do boneco é preciso ter vários anos de treinamento (ADACHI, 1985), parece existir um indício de uma correlação direta, que faria supor que quem controla o boneco é o mais experiente, o mestre, a cabeça. Com certeza, a abundante bibliografia existente sobre o *bunraku* permitiria aprofundar na questão.

a gestualidade do próprio mestre animador, a música que executa o *samisen* (o músico) e, sobretudo, a música do cantor *joruri*, com a sua mímica emocional (JURKOWSKI, 1990)<sup>91</sup>. Desta forma, a complementaridade sincronizada para atingir uma corporalidade integrada da imagem cênica é um desafio maior. Ou seja, são mais de três artistas que executam sua arte de forma coletiva, procurando encaixar-se com precisão, e assim gerar com sucesso os efeitos dramáticos desejados. Conseqüentemente, o boneco tem ali um papel secundário no contexto do ritual-espétaculo total.

Nas adaptações da JUTI da técnica de animação do *bunraku*, que para Jurkowski seriam caracterizadas como um “terceiro gênero”<sup>92</sup>, as animações nem sempre são sincronizadas, mas nem por isso deixam de ter sucesso. No segundo semestre de 2008, vários dos bonequeiros da JUTI fizeram uma oficina da técnica de *bunraku*, durante uma semana, com Mark Down, ator e diretor do grupo britânico



Figura 18. Performance na rua com um *munrraco*

*Blind Summit Theatre* (que esteve na Colômbia como diretor convidado na criação de uma peça do grupo *Materile*)<sup>93</sup>. Durante a oficina, foram feitos exercícios teatrais e diferentes exercícios de animação, assim como foram construídos bonecos simples antropomórficos. A partir dessa experiência, que aproximou outros bonequeiros, participantes da oficina, das atividades da JUTI, o coletivo desenvolveu algumas sessões de treinamento da técnica, e assim posteriormente foi a técnica utilizada em três *match* de

<sup>91</sup> Por sua vez, Souza (2008) afirma que o *bunraku* não se limita a uma técnica de animação dos bonecos, pois se trata de um conjunto complexo e rico, composto por três partes: a narração épica, a música instrumental, e a animação de bonecos. O impacto do *bunraku* no Ocidente resumiu-se basicamente à apropriação e à adaptação do componente de animação.

<sup>92</sup> Enquanto o *bunraku*, como todos os sistemas clássicos, é um sistema fechado, aquele que estaria a meio caminho entre o teatro de atores e o teatro de títeres, ou seja, o terceiro gênero, é um sistema aberto, que aproveita a atomização dos elementos teatrais para uma recombinação de novas unidades teatrais (JURKOWSKI, 1990).

<sup>93</sup> Para este processo criativo de produção e montagem o grupo *Materile* ganhou o apoio das *Becas de Formación Artística* organizadas por ATICO (ver seção 1.2.2), no edital do 2008.

para a imaginação de uma criança, um simples galho de árvore pode ser um homem, uma ponte, um telescópio. Essa transmutação por meio da visão criativa é a verdadeira e cotidiana alquimia [...] O cerne da transformação é a mente que brinca: a mente que, por não ter nada a ganhar ou a perder, trabalha e brinca com os limites e resistências das ferramentas que temos nas mãos (NACHMANOVITCH, 1993, p. 86).

De fato, tudo o que é apenas aludido é muito mais poderoso do que aquilo que é visto. Assim, as relações de poder estabelecidas entre humanos, bem como entre humanos e não-humanos, implicam em tensões criativas e transformadoras<sup>177</sup>, que não são puramente estéticas ou puramente políticas.

Uno tiene un poder político como titiritero y no solamente en el discurso teórico de la política, sino en qué hace frente a la polis, qué hace frente al pueblo [...], frente al territorio, y frente a sus cosas, [...] yo siempre he creído que para mí sería más bacano que irme a hacer una gira por Europa, que me pagaran una gira bien arrecha<sup>178</sup>, aquí por Colombia. Por veredas, por caseríos, por donde sea, con la obra, llevando esa vaina adonde no llegan los títeres. Inclusive nosotros alguna vez hablábamos de que cómo era posible que hubieran brigadas [...] de desastres, entonces que la brigada para salud, la brigada de alimentación, no sé qué, y los pelados<sup>179</sup> hacinados<sup>180</sup>, pero no hay una brigada realmente que piense en los pelados, qué van a hacer con ellos un mes allá hacinados todos los chinos, [...] si hay un billete<sup>181</sup> para que hayan unas obras de títeres, para que hayan unos talleres de malabares, para que haya unos talleres de construcción, usted hace que esa sociedad, en medio de un desastre el hijueputa<sup>182</sup>, tenga algo

<sup>177</sup> Trataria-se do impulso transformador que salienta Rancière (2005)?

<sup>178</sup> *Arrecha*: no sentido literal, “fogosa”. Aqui equivale a “bacana”, “grande”.

<sup>179</sup> *Pelados*: refere-se às crianças, da mesma forma que a palavra *chinos*.

<sup>180</sup> *Hacinados*: “amontoados”.

<sup>181</sup> *Billete*: “dinheiro”.

<sup>182</sup> *Hijueputa*: literalmente, filho da puta. Aqui *desastre el hijueputa* equivale a “desastre

representar, e o mundo que eles vão habitar; é uma espécie de pequeno deus (JURKOWSKI, 1990), ou, como diria o dramaturgo Mauricio Kartun<sup>176</sup>, é um deus do terceiro mundo, divindade suprema numa versão econômica. Porém, se a animação de objetos e títeres envolve a criação de imagens poéticas, isto é, recorre à imaginação, precisa também de uma dose de realismo, sempre em tensão com o fantástico. É assim, por exemplo, como entre os princípios da linguagem colocados por Beltrame (2008), aparece o do eixo do boneco e sua manutenção, que:

consiste em respeitar a estrutura corporal e sua coerência com a coluna vertebral do ser humano, ou obedecer, à postura animal quando a personagem é dessa origem. **É importante aproximar o boneco da forma “natural” da personagem que representa.** Exige observar a posição das pernas, coluna vertebral, verticalidade do corpo do boneco quando se trata de boneco do tipo antropomorfo. Quando o ator-animador não mantém o eixo corporal do boneco, colabora para a perda de credibilidade da personagem em cena porque evidencia que está sendo manipulada (BELTRAME, 2008, p. 32, grifo nosso).

Para Kartun, imaginar é colocar em imagens (ou seja, é a unidade mínima da imaginação), algo muito diferente de pensar. Conseqüentemente, as imagens não são idéias, elas são forças evocadoras e geradoras. Talvez o lugar mais apropriado para achar a imaginação seja aquela subjetividade que temos chamado de “estado de criança” (seção 2.3). Como foi dito acima, o teatro de bonecos é para crianças, na medida em que inclusive o adulto, quando assiste uma peça, converte-se numa criança, ou melhor, incorpora dito estado. A mente em estado de criança consegue evocar simultaneamente o jogo e a realidade, conseguindo – de forma tranqüila e fluída – integrar, vivenciar e interagir com o mundo fantástico (que reconhece como fictício) e com o jogo que ele é, no plano do mundo que percebemos como real. O adulto demora mais para conseguir entrar nessa dupla sensorialidade, isto é, demora mais para sair da sua mente e entrar no estado de criança.

<sup>176</sup> As referências a Mauricio Kartun fazem parte da experiência de ter participado na oficina “La poética de la cosa. Dramaturgia criativa para teatro de títeres e objetos”, ministrada por ele, durante o 4º Festival Internacional de Teatro de Animação FITA Floripa, os dias 24 a 26 de junho de 2010, no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

improvisação, intitulados *munrracos*, aludindo tanto à idéia do *bunraku*, quanto do *morraco* ou “boneco”.

Um dos momentos que mais lembro do *match munrraco* que eu assisti, em dezembro de 2008, foi durante um exercício que devia representar o sentimento da vergonha<sup>94</sup>. Um menino, que animava as



Figura 19. Exercício no primeiro *match munrraco*

pernas do boneco, de forma espontânea anunciou já de entrada que a perna direita estava com vergonha de atuar, colocando assim rapidamente o conflito dramático para um corpo composto de três forças diferentes (o boneco era animado por três

pessoas, segundo a técnica *bunraku*). Desta forma, as outras extremidades tentavam acalmar e motivar a envergonhada perna (a cena acabou sendo mais verbal do que visual). Assim, uma tensão narrativa surgiu entre as partes de um corpo que se transformaram em personagens diferentes, isto é, o corpo surge como ator divisível em outros vários atores, em harmonia ou em conflito.

## 2.3 O boneco e o clown

### 2.3.1 Porém, primeiro: *clown* o palhaço?

Em 2008, a JUTI apresentou o espetáculo do *Match* de improvisação no *Encuentro de Teatro Popular ENTEPOLA*, em Santiago de Chile. No encontro, Jaime e Carlos, palhaços e bonequeiros da JUTI, conheceram um famoso palhaço argentino, a quem perguntaram, com a expectativa do discípulo-fã: “olha, qual é a diferença entre *payaso* e *clown*?” Ele pensou por um tempo na questão, intensificando assim a expectativa de Jaime e Carlos, e finalmente

<sup>94</sup> Ver no anexo 3, o vídeo desse exercício (3.2 “Perna com vergonha”).

respondeu, pausadamente: “acho que é uma coisa simples... na verdade; a questão é que o *clown*... é o *payaso* em inglês”. Rindo, juntamente com aqueles que ali estavam. Meus amigos palhaços da JUTI também riram, embora tenham ficado um pouco chateados, pois provavelmente esperavam uma resposta profunda e marcante. Assim, pode-se extrair uma reflexão a partir da brincadeira do argentino.

A diferenciação mais comum entre os dois termos, no seu uso no meio teatral em Bogotá, implica apenas numa valoração social, sendo que *clown* é, geralmente, um termo mais “chic”, remetendo a uma arte (teatral e circense), enquanto *payaso* poderia referir-se a algo afastado do mundo artístico, grosso ou até vulgar<sup>95</sup>. Pois sua imagem é estereotipada na figura daquele personagem que anima festas infantis, maquiado demais, barulhento, ou ainda, num caso extremo, muito comum nas ruas de Bogotá, com um megafone, anunciando os cardápios de restaurantes populares, convidando os pedestres a entrar e a conferir as promoções gastronômicas.

Apesar de que em algumas línguas *clown* quer dizer, efetivamente, *payaso*, a diferenciação pode ser estabelecida etimologicamente.

*Payaso* – “palhaço” – vem do latim *paglia* (palha), *pagliacci* (“saco de palha”), o que remete à vestimenta torpe e disforme (COROMINAS, 1967, p. 445) e ao revestimento que os palhaços usavam no corpo para amortecer quedas. *Clown*, por sua vez, vem de *clod*, que em inglês significa rústico, tolo, fraco, tedioso. Icle cita seu mestre Luiz Otávio Burnier: “o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias, ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo” (*apud* ICLE, 2006, p. 14). Essa diferenciação, que é



Figura 20. Cena muito comum nas ruas do centro de Bogotá

<sup>95</sup> Lembre-se da recusa da comédia por certa estética austera, trágico-épica (em seu romance “O Nome da Rosa”, Umberto Eco desenvolve o tema de que o segundo volume da Poética de Aristóteles (dedicado à comédia) foi simplesmente queimado pelos padres medievais, tomistas).

Assim, paradoxalmente, apela-se às formas do Estado mais próximas dos mundos subjetivos, íntimos e emotivos dos cidadãos.

Porém, a opinião como recurso democrático de governo desvenda limitações importantes se considerarmos a seguinte afirmação do bonequeiro Ciro Gómez: “[En Colombia] Teóricamente hay libertad de hablar. Pero ¿hay libertad de oír?” (GÓMEZ, 1990, p. 106).

Desta forma, entra em jogo a capacidade de atingir a dimensão emocional (altamente subjetiva) do Estado, para a qual considero fundamental o papel da imaginação como foco de idéias-força<sup>174</sup> políticas – isto é, de formas de compor o coletivo. Vale a pena deter-se por um instante, para perceber a forma como a imaginação pode se desenvolver habilmente na re-composição ou subversão da mentalidade oficial<sup>175</sup>, ou muito pelo contrário, na re-afirmação e enraizamento dela.

Había un lugar donde los actores y titiriteros podían actuar sin permiso especial, y era en los recintos de feria. Desde el siglo XVI al siglo XVII las ferias eran privilegiadas al serles permitido el uso de diferentes medios de teatro para anunciar diferentes tipos de mercancía y servicios. Los títeres parecían ser más útiles para este propósito.. Servían para anunciar sacamuelas, la venta de instrumentos ópticos, drogas, y otras cosas [...] Por eso muchos charlatanes cambiaron su profesión y se convirtieron en titiriteros (JURKOWSKI, 1990, p. 84).

O titeriteiro é um artista muito poderoso, pois não só cria o mito que será contado, como também constrói os atores que o vão

---

de ter sido radicado (em 10 de setembro de 2008) o projeto de referendo da segunda re-eleição, projeto que foi rejeitado (o 26 de fevereiro de 2010) pela Corte Constitucional, que o considerou inconstitucional.

<sup>174</sup> As idéias-força caracterizam-se por concentrar uma legitimidade que não é medida por sua verdade, mas sim pela força de mobilização que encerram. Conseqüentemente, são idéias que ao ser professadas por responsáveis políticos, conseguem impor-se à crença (BOURDIEU, 2003). Além disso, relacionadas às idéias (ou talvez operacionalizadas nessas), estão as palavras de ordem, que produzem uma ordem social, e que lhe permitem afirmar que, em política, dizer é fazer. Neste autor é implicitamente central essa idéia de mobilização (de pessoas, energia, recursos, opinião, etc.) como algo determinante para se pensar o poder.

<sup>175</sup> “An important fact of the world we live in today is that many persons on the globe live in such imagined worlds (and not just in imagined communities) and thus are able to contest and sometimes even subvert the imagined worlds of the official mind and the entrepreneurial mentality that surround them” (APPADURAI, 1996, p. 33).

na TV que está ligada, atrás de mim. O jornal matinal nacional apresenta a notícia de que a crise econômica chegou a Vila Sésamo, um dos programas de televisão infantil mais famosos do mundo. Em um esquete chamado “As famílias permanecem unidas na crise”, Elmo (um títere vermelho e tenro) e sua família falam sobre o assunto; Mamãe Elmo foi demitida do trabalho, e Elmo fica constrangido, pois acha que a culpa é sua, por pedir tantos brinquedos. Papai Elmo tenta tranquilizá-lo, lhe diz que não é culpa de ninguém, que isto é algo que está acontecendo com muitas famílias... Intrigado, tentei descobrir mais sobre o assunto e soube que a Vila Sésamo, há algum tempo, cria toda uma série de cenas pedagógicas sobre assuntos relacionados às políticas federais estadunidenses de saúde e educação. Fiquei surpreso: os títeres do admirado e genial Jim Henson, ao serviço explícito das políticas do Estado mais poderoso do mundo? Torna-se mais clara para mim a formulação de Menezes Bastos (1995) sobre o “idealismo capitalista” ser uma espécie de “realismo socialista” do chamado mundo livre, tipicamente na época da “guerra fria”.

e e e

O Estado de opinião é um conceito da ciência política que foi re-inventado no contexto colombiano pelo *uribismo*, um fenômeno político inter-partidos, centralizado na figura messiânica do ex-presidente Alvaro Uribe. Neste contexto, o Estado de opinião é entendido como uma etapa avançada da democracia, na qual instituições e leis tornar-se-iam um obstáculo para a governança direta do povo, cujo “sentir” o presidente interpretaria através de pesquisas de opinião ou de encontros altamente ritualizados e teatralizados, como os *Consejos Comunales* que Uribe realizou durante seu governo, cada sábado, sem falta, em diferentes regiões do país. Uribe expressou o seguinte, durante a inauguração de um foro sobre investimento e cooperação entre Colômbia e Espanha, em 28 de maio de 2009 (quando ainda era presidente):

¿Por qué mi interés por la opinión pública? Porque finalmente en este Estado, donde se vive esa etapa superior del Estado de Derecho que es el Estado de Opinión, lo único sostenible es aquello que tiene recibo en la conciencia y en el corazón de la ciudadanía.<sup>173</sup>

<sup>173</sup> Acesso em [http://web.presidencia.gov.co/sp/2009/mayo/28/10282009\\_i.html](http://web.presidencia.gov.co/sp/2009/mayo/28/10282009_i.html) (acesso em 1 set. 2010). O Estado de opinião foi tema recorrente nos discursos do Uribe, ainda mais depois

muito similar à feita pelos bonequeiros e palhaços da JUTI, não implica necessariamente descartar o uso da palavra *payaso* para auto-referenciar-se. Porém, é consciente, no processo de formação na técnica *clown*, a escolha pelo caminho da autenticidade e da honestidade, como demonstrado pela zombaria do famigerado palhaço argentino. O que é mesmo uma brincadeira senão uma forma de conhecer que se afasta da austeridade (trágica, épica) e ingressa no mundo da irrisão?

Ora, se considerarmos as diversas aproximações teatrais, que Raposo (1996) resume em quatro modalidades<sup>96</sup>, o *clown* localizar-se-ia na convergência de várias destas. Contudo, ele estaria muito próximo da terceira modalidade proposta pelo autor, associada ao teatro pobre de Grotowski e ao teatro antropológico de Barba, Savarese e Brook.

Trata-se da recriação do actor *arquétipo*, um xamã que subjuga, fascina e violenta os esteriótipos confortáveis da visão do mundo do espectador (num regresso reformulado ao *teatro primitivo* de Artaud). Por isso mesmo é um teatro de forte fisicalidade, orgânico, de profunda pesquisa interior na memória espiritual do actor e de enorme disciplina e rigor. Ao lado da personagem, o actor revela também o seu próprio eu, confessando a sua suposta *auténtica* natureza; ambos, actor e personagem, psicanalisados vão constituir a criação do *actor-santo* que oferece no altar do palco os transe do seu *corpo* e a nudez da sua *alma* (RAPOSO, 1996, p.13, grifos do autor).

Aparece aqui uma questão fundamental para compreendermos o *clown*, ou melhor, o estado *clown*, pois este estado não é apenas uma linguagem específica do teatro de atores, mas antes uma forma de olhar o mundo e olhar-se na própria humanidade, reconhecendo também essa humanidade nos outros (ICLE, 2006). É nessas referências compartilhadas socialmente que o cômico emerge –não só através do

<sup>96</sup> O principal interesse do autor é o tratamento da noção do corpo: “Grosso modo e sem contornos históricos rígidos, poder-se-iam sugerir [...] no domínio das tendências modernas do teatro euro-americano, quatro categorias ou princípios gerais resultantes das diferentes aproximações teatrais:

- a) construção da personagem por esteriótipos/composição/mimesis
- b) construção da personagem por apagamento/distanciamento identitário do actor
- c) construção da personagem por absorção, recriação e projecção da identidade do actor
- d) a desconstrução da personagem/anti-personagem: o actor (ou melhor, a imagem do seu corpo) torna-se o sujeito da performance” (RAPOSO, 1996, p.10-11).

riso, também do ridículo -, abarcando outros tipos de expressões emocionais, como a comoção ou o deslumbramento. O *clown* é sobretudo ação poética, ou melhor, poesia em ação, às vezes em micro-ação, seguindo a sábia premissa de “menos é mais”. Como afirma Jaime, palhaço do grupo *Henyoka*, no trecho da entrevista que fiz com ele e que é parte do documentário “*JUTI-cia para todos*”, o nariz vermelho do *clown* é uma máscara que desmascara<sup>97</sup>. E ainda, que nos coloca numa condição de iguais: “Creo que el *clown* logra hacer que se manifieste una esencia que es innata en todos los humanos. Creo que el *clown* ayuda como a descubrir esa esencia a partir de algo muy elemental, como lo es el ridículo [...] El ridículo nos iguala.” (Jaime, do grupo *Henyoka*).

### 2.3.2 Vínculos e controvérsias. O *trickster*, ligação primordial

[...] el *clown* es alguien que camina en la otra dirección, contra la sociedad, un poco... y puede ser la... ¿conciencia?... Sí, la conciencia de la sociedad, puede decir cosas que otras personas no pueden decir (RODRÍGUEZ, 2006, p. 19).

Embora reflexões teóricas como a de Icle contribuam para pensarmos essa diferenciação entre *clown* e *palhaço*, na JUTI ela não estabelece um corte e os termos são utilizados de forma indiscriminada, como o fez o famoso palhaço argentino mencionado acima. Desde a primeira reunião logo após a primeira *comparsa*, um dos pontos sensíveis da crise que se desencadeou internamente na JUTI, foi a questão de se os palhaços eram parte da JUTI ou não, e se a JUTI, então, havia se tornado um coletivo de bonequeiros e palhaços.

El *clown* había aparecido en el colectivo de titiriteros pues la *comparsa* era un encuentro deportivo entre un equipo de payasos y otro de títeres. El taller de *clown* había tenido mucha acogida, y esa fue la segunda diferencia: ¿por qué íbamos a dejar entrar a los *clowns* a la JUTI si éramos titiriteros? La mayoría estuvo en

<sup>97</sup> A diretora e pesquisadora Ana Maria Amaral menciona que entre os tipos de personagens do teatro de bonecos chinês (velhos, guerreiros, jovem letrado, personagens femininos, palhaços), os palhaços são os únicos que mantinham um tom natural de voz, isto é, o tom do próprio falante (não sempre do próprio animador) (AMARAL, 1996).

considerada uma arte menor, ou seja, aparentemente mais popular<sup>170</sup>, menos organizado, formalmente, que o teatro de atores – precisa muito da relação com o Estado. A relação com o Estado, que não é exclusivamente econômica, de certa forma possibilita ao titeriteiro ter como projeto de vida, a arte da animação de objetos<sup>171</sup>. Em contrapartida, enquanto que os bonecos são testemunhas não humanas e mediadores inseridos numa rede de movimentos, o Estado, enorme bonequeiro de múltiplas cabeças e mãos, é, ao mesmo tempo, aquela entidade não humana que vive e respira apenas pelos movimentos dos seus inconscientes (e fetichistas) bonequeiros, ou seja, de todos e cada um dos cidadãos<sup>172</sup>. Aliás, como diz o Manifesto da JUTI, “todos somos títeres de alguien, ojalá de nosotros mismos. Todos somos payaso para alguien, ojalá para nosotros mismos.”

la fiesta y el carnaval es algo más autónomo, que sale del pueblo, y que no puede depender de una imposición o iniciativa institucional. ¿Existiría un carnaval de Bogotá sin apoyo distrital? ¿Se lo inventaron hace 10 años! [...] Una cosa que me parece interesante es que las políticas públicas siempre van en proceso de mejoramiento, pero nunca llegan a un estado óptimo o ideal, donde se pueda decir, “listo, ya quedó”, pues las sociedades a las que remiten y responden son dinámicas, ¿no? (Mauricio, do grupo *Materile*).

### 3.2.3 Perante o Estado de direito, o Estado de opinião; perante os dois, um Estado da imaginação?

Enquanto escrevo no meu diário de campo, tomando o café da manhã na cozinha, minha concentração é interrompida por uma notícia

<sup>170</sup> Refiro-me ao popular em um sentido similar ao proposto por Menezes Bastos (1995) para o caso da música, quanto seria uma “engenharia identital” que, operando tanto no nível do senso comum quanto o dos saberes especializados (neste caso, o teatrológico), não remete a um tipo de teatro artístico (clássico, erudito) ou folclórico (tradicional, autêntico). Isto é, o teatro popular não seria um novo tipo de teatro que se soma aos demais; ao não deixar nada escapar, ele não somente incorpora como passado - também arquetípico e original – os teatros artístico e folclórico, como também os reinventa (MENEZES BASTOS, 1995, p. 3).

<sup>171</sup> Neste ponto, talvez, haveria algumas divergências para os artistas dedicados de forma exclusiva ao trabalho com o *clown*, mas é uma questão que transborda o presente texto.

<sup>172</sup> Uma anedota pertinente: na versão de Dario Fo da ópera de Stravinski “A Soldier’s Tale”, o Estado é um marionete gigante, manipulado por vários grupos interessados, que evitam seu colapso (BLUMENTHAL, 2005).

que hay una función de una comparsa, y nos pagan un mes después, entonces para [...] contratar el camión y todos poder ir, lavar el vestuario, y comprar el maquillaje, entonces ahí está ese ahorro de todos, y entonces se invierte para lo de todos, y luego esa plata que entra, hay una que se divide entre la gente que trabaja, y se devuelve y se recupera lo que se invirtió, y se sigue sumando, si se puede. [...] Pues no tiene sentido de que cada uno gaste de su bolsillo, para hacer un trabajo de todos, si la plata de todos está ahí. En esa dinámica, sin tocar la economía de los grupos, porque además es súper delicada y frágil [...] En el *Cónclave*, que fue el festival, tenemos 7 millones de pesos en el fondo, podemos hacer una inversión de generar algo importante para nosotros, para los grupos, para las personas que han aportado allí, [...] Entonces ahí es donde decidimos invitar al grupo de Medellín, entonces ese alojamiento y esa comida sale de ese fondo, para los de Ibagué lo mismo, para la publicidad de ese *Cónclave*, para la publicación de la revista, para la prensa, para la actualización de la página web [...] son cosas que a todos les van a servir (Edgar, do grupo *A-Garrapatta*).

Apesar dos múltiplos esforços na organização e da expectativa do sucesso do *Cónclave*, pois esperava-se que o evento gerasse um grande impacto dentro e fora do coletivo, os resultados, infelizmente, não corresponderam as expectativas. Tratarei a questão do *Cónclave* mais adiante.

Ao mesmo tempo em que as manifestações artísticas – como expressões culturais que são – têm um papel na construção de nação e de sociedade nacional, o Estado – quando concebido como cabeça desse enorme títere amorfo que é a nação (pois ela não é apenas um território físico) – tem uma incidência ineludível e multifacética nos desenvolvimentos, crises e picos das expressões artísticas. Não se trata apenas da necessidade de credibilidade mútua (ou seja, que os habitantes dos campos artístico e político acreditem uns nos outros), mas também de uma compreensão das tensões que prevalecem permanentemente entre a estética e a política.

Afinal de contas, no meio colombiano, o teatro de títeres –

desacuerdo con este planteamiento y se decidió que la JUTI aunque titiritera por excelencia compartiría el espacio común con cualquier expresión artística que nutriera su quehacer y el arte en general. Desde entonces la JUTI asumió el reto de comenzar un proceso de exploración de la relación entre títeres y *clowns* (Comunicação apresentada no Entepola 2010, no Chile).

Carlos, do grupo *Proyecto Primate*, contesta estas afirmações:

¿[...] eso era de la JUTI o de algunos que vimos posibilidades en el *clown*, otras experiencias? No todos quisieron emprender ese proceso y no todos lo asumimos en el asunto como involucrar el personaje *clown* al trabajo. Creo que por lo menos a mí me gusta mucho el *clown* como forma de vida y en la animación de los títeres, más que meterlo en las obras (Carlos, do grupo *Proyecto Primate*).

As opiniões estavam divididas, e o assunto complicava-se ainda mais, pois somente um dos grupos era exclusivamente de palhaços (*Henyoka*), alguns outros grupos (poucos), como menciona Carlos, utilizavam o palhaço como recurso ou, ao menos, como técnica trabalhada nos seus processos criativos. Além disso, a maioria dos palhaços que participaram da *comparsa* eram pessoas sem grupo e quase todos haviam sido iniciados como tal no próprio processo da *comparsa*. Apesar de vários grupos trabalharem com atores humanos, basicamente a partir de técnicas *clown*, a resistência em aceitar a “palhacitude” no eixo da JUTI é, até hoje, muito forte. Conseqüentemente, o coletivo é ainda constituído, basicamente, pelo boneco e pelo objeto animado. Atualmente, depois



Figura 21. Marionetas do catalão Jordi Bertrán. O palhaço Toti, alter-ego do artista, junto a Edith Piaf

das reformulações dos pontos que haviam sido estampados no Manifesto (assunto do qual tratarei no próximo capítulo), chegou-se a um consenso sobre o palhaço, este é agora apenas um elemento (técnica, recurso, espírito, atitude) da proposta de alguns grupos, mas ele não é considerado como algo característico das ações da JUTI. Isto naturalmente levou o grupo *Henryoka* a se distanciar das atividades do coletivo, sem afastar-se totalmente, pois num processo inverso, o grupo de palhaços começou a incorporar cada vez mais a animação de objetos e bonecos em suas novas criações.

Apesar deste conflito entre “palhacistas” (não só os palhaços) e opositores no interior da JUTI, é inegável o parentesco dos bonecos, em todas suas formas e manifestações, e o estado *clown* ou, pelo menos, com alguns dos seus aspectos. Deste modo, historicamente, por exemplo, pode-se considerar o títere como uma manifestação plebéia, como uma forma de manifestar-se contra a solenidade ritual, cada vez mais estratificada, do teatro “culto”. O títere, então, torna-se o expoente mais característico deste teatro popular, desavergonhado e caricaturesco da vida cotidiana, o mimo (ACUÑA, 1990)<sup>98</sup>.

Penso nos vínculos quase genéticos entre palhaços e títeres através de dois movimentos diferenciados, mas não necessariamente isolados. Em primeiro lugar, o *clown* implica num trabalho pessoal, é uma busca íntima da própria existência interior por esse estado particular que é o *clown*, algo totalmente distinto do trabalho interpretativo da tradição teatral ocidental, ou melhor, seguindo Icle, euro-americana.

Essa característica é que possibilita o uso do *clown* em diversas dimensões: como treinamento de atores em escolas de formação ou como técnica específica com a qual os atores podem construir linguagens para espetáculos. Nesses últimos, os *clowns* podem aparecer como eles próprios em determinadas situações ou números, ou podem, ainda, representar um papel, o *clown* representando um personagem fictício (ICLE, 2006, p. 16).

Embora este autor esteja pensando, especificamente, na dificuldade encontrada pela grande maioria das pessoas, para recuperar

<sup>98</sup> “El mimo y sus congéneres primitivos se volvieron titiriteros cuando el teatro oficial no sólo les negó el derecho de actuar en sus recintos sino que además comenzó a correrlos del atrio y de la plaza pública” (ACUÑA, 1990, p. 20).

que ejecuta con recursos del Estado, depende casi totalmente de ese proyecto y no tiene un proceso permanente de trabajo. La JUTI, como se plantea conscientemente y enfáticamente en ser autogestionado, [...] porque las *comparsas* también son recursos del Estado, que se ganan a través de un concurso y esto, pero la concepción de la JUTI y su proceso permanente se basa en una autogestión solidaria, marca una pauta totalmente diferente. Entonces [...] este año [2009] pudimos hacer ese festival que era la idea original, con recursos que habíamos ganado y ahorrado en un fondo común, durante 2 años, más o menos, [...] es un encuentro, se llama el primer *Cónclave* titiritero, [...] todo el mundo puede ver de dónde sale esa plata, cómo se organiza... ATICO tiene allá unos recursos que saca del Estado, y que tiene que responderle al Estado. La JUTI crea un fondo común que no está limitado en absolutamente nada, excepto en la voluntad de todos, que todos estén de acuerdo (Edgar, do grupo *A-Garrapattta*).

[...] en el festival de *Cónclave*, lo que nosotros decidimos es que íbamos a donar nuestro trabajo para el crecimiento, o sea, para poder lograr hacer el festival, pues muy difícil que todos cobremos y que lo logremos pagar porque era por taquilla, y era como más como una cosa chévere, yo pongo mi obra, invitamos gente, ustedes la ven, conversamos, hacemos la exposición de títeres de todos, todos participamos, y es más como desde ahí (Liliana, do grupo *Materile*).

El fondo de ahorro ha funcionado de la siguiente manera: cuando empieza a entrar plata a eso que se llama JUTI, es por las *comparsas*. [...] De esa plata, se dice, “bueno, lo mínimo que necesitamos para cumplir al Estado, para que no haya ningún problema, está. Eso se divide en esto, esto, esto...” Si nos queda plata, lo que quede va a ser para ahorrar. Esa plata de ahorro es de todos, y se gasta en el momento en el que todos la necesitamos, y que todos la necesitamos significa

pillado<sup>167</sup> en las convocatorias de la *Bibliored*<sup>168</sup>, ahí decía algo como que ellos [...] se reservan que la obra no puede ser con tintes políticos o algo así, me parece que yo vi eso en una convocatoria (Lucho, do grupo *Castillo del Gato*).

Evidentemente, o Estado tem interesses que, ocasionalmente, quer converter em temáticas a serem abordadas (problematizadas, visibilizadas, sensibilizadas, legitimadas, exaltadas ou reivindicadas) através das linguagens artísticas. É o que acontece atualmente na Colômbia, em relação a comemoração do Bicentenário da Independência; nos editais e programas das diferentes entidades estatais relacionadas ao setor cultural (entre elas, por exemplo, o *Instituto Colombiano de Antropología e Historia*), foram incluídas verbas específicas para a distribuição de recursos que estimularam iniciativas referentes ao Bicentenário. Assim, trata-se, no fundo, de uma instrumentalização das artes, semelhante à que aconteceu nos regimes comunistas ou no regime nacional-socialista alemão, só que de forma mais sutil, não impositiva ou necessariamente autoritária. Quando o Estado apropria-se das expressões do campo artístico como instrumento seu, a peça artística, inevitavelmente, se torna produto oficial.

Deste modo, com a realização do *Cónclave*, um evento totalmente organizado e financiado pela JUTI, o coletivo tentou expor tanto o trabalho dos grupos que a compõem, quanto sua própria forma de organizar e desenvolver um trabalho maior (isto é, como coletivo de grupos) a partir da autogestão<sup>169</sup>. Assim, o *Cónclave* pretendia ser, entre outras coisas, uma expressão do que Roszak (1972) define como contracultura, A JUTI procura opor-se ao *establishment*, principalmente no que o autor chama de tecnocracia, “àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional” (ROSZAK, 1972, p. 19), relacionado à “modernização, atualização, racionalização, planejamento” (Ídem).

Hay otra cosa clave que diferencia a ATICO de la JUTI, y es que ATICO, como es sólo ese proyecto

<sup>167</sup> *Pillar/pillarse*: “pegar”, “descobrir”, “achar”.

<sup>168</sup> *Bibliored* é o programa da prefeitura que articula e coordena atividades nas 20 bibliotecas públicas da cidade, entre elas apresentações de teatro de bonecos e de palhaços.

<sup>169</sup> Minha impressão é que a JUTI pretende ser uma organização política “clastrena”, vigilante constantemente contra a aparição do Estado. Seu caráter, já salientado, de ser quando não é, aponta claramente para isto.

o estado *clown*, conseguindo isso apenas depois de intensos processos de destruição e construção da subjetividade, trago esta citação, pois ela me ajuda a refletir sobre uma primeira ligação do *clown*, como meta-linguagem, com o teatro de animação. Os bonequeiros da JUTI que têm um vínculo e um trabalho com o palhaço aproveitam-no tanto como recurso cênico (com a presença do ator palhaço), quanto como espírito englobante da proposta cênica, que permeia os diferentes personagens-objetos e a dramaturgia em geral.

En uno de esos procesos de intercambio, entra un amigo que viene de España de haber tomado un taller de *clown*, y estaba así fascinado con el *clown*, entonces llega con un libro<sup>99</sup>, llega con teoría, llega con la historia del *clown*, y cuando él nos cuenta todo eso, nos damos cuenta que hemos venido haciendo *clown* desde el principio también. Porque [...] siempre hay una inquietud [...] de hacer evidentes ciertas cosas en la relación entre el animador y el títere, precisamente para que ese títere de energía o fuerza sea más evidente. y no el objeto que vive y “oh, ilusión, estoy detrás de una barrera y el muñeco está vivo porque nadie me ve moviéndolo”, digamos... No, desde la tesis [de graduação em artes plásticas] hay una idea de que yo soy el que lo está moviendo, pero tanto él como yo estamos vivos. ¿Entonces dónde está el títere? ¿Está en mí o está en el objeto? Y desde ahí empezamos a trabajar también el *clown*, hasta hoy.[...] Los títeres y el *clown*, como animador o como compañero del títere en escena. (Edgar, do grupo *A-Garrapatita*).

Soma-se a isto o jogo de status como um elemento presente tanto no trabalho com o palhaço (descobrimo o fracasso e o ridículo como fontes de liberação e criação) quanto na técnica atoral da improvisação, na qual o dito jogo não é tão delimitado e estável como o descrito por Icle (2006).

Em segundo lugar, vejo a ligação primordial entre palhaços e títeres neste movimento que não é apenas a da presença simultânea dos dois seres num palco, mas antes na circulação entre eles de um estado

<sup>99</sup> O livro mencionado é o de Jara (2000), que também nutre esta seção.

que pode ser expresso e condensado na figura do *trickster*.

Balandier (1982) reconhece um percurso de trans-historicidade e transculturalidade na personagem do Trapaceiro (Trickster, Palhaço Sagrado, Bufão, Doido, Coringa, etc., manifestações de um espírito humano semelhante), presente na cerimônia ritual, na corte europeia, na rua, no circo ou no palco (portanto, próximo, simultaneamente do sagrado, social, político, artístico e dramático). O *trickster*, figura presente nas narrativas dos indígenas da América toda<sup>100</sup>, é a contrapartida mitológica do palhaço sagrado, presente nos dispositivos rituais destas mesmas sociedades, ambos sendo transgressores, com a habilidade de atravessar fronteiras sociais e morais (BALLINGER, 1992)<sup>101</sup>. O *trickster* é um ser marginal, não só no sentido social; seu comportamento incorrigível desenha, como exemplo negativo, as margens que nós não devemos cruzar, e nosso riso desenha as cercas desta fronteira. É um riso que afinal de contas tenta afastar-nos daquilo que somos, pois o *trickster* é um “todo-pessoa arcaico” (“*archaic all-person*”), que como modelo total da possibilidade humana é forte ambivalência (LUCKERT *apud* BALLINGER, 1992). Para Bergson ([19--]) o riso, além de estético (contemplativo), é também ético, quanto implica em uma intenção destrutiva de humilhar ou corrigir. Do mesmo modo, na língua kamayurá “mojaru” significa tanto “brincadeira” (“música-dança explicitamente jocosa”) quanto “guerra” (MENEZES BASTOS, 2001). Balandier (1982) e Lévi Strauss (*apud* BALLINGER, 1992) colocam o *trickster* numa condição social ambígua entre duplas de termos sempre polares (bem-mal, criador-destruidor, transgressor-regularizador, etc.). Porém, o pensamento dual é problematizado por Ballinger (1992), pois, para ele, uma descrição da incoerência do *trickster* seria escorregadiça, já que, ao virar modelo da possibilidade humana, ele tem o poder de deambular na realidade paradoxal, devorando também classificações e interstícios<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> O estudo mais conhecido sobre o *trickster*, o de Ballinger (1992), baseia-se no *trickster* das sociedades ameríndias da América do Norte. Sobre *tricksters* nas sociedades amazônicas, ver Basso (1987) e Hill (2009).

<sup>101</sup> Deste modo, o palhaço sagrado desafia o formalismo do ritual e contribui para o poder criativo da cerimônia (BALLINGER, 1992).

<sup>102</sup> As idéias deste parágrafo levam a pensar no monismo nietzscheano (quanto não há contraposição entre opostos que constituem a realidade, mas antes tudo em geral está inter-relacionado, e deriva seu caráter de dita inter-relação), bem como na idéia da brincadeira (riso) e da guerra (irrisão) como elementos constituintes do social.

constituam como algum tipo de organização formal (associação, cooperativa, fundação, etc.). Como ouvi de um bonequeiro da geração dos “locais”, se antes a idéia de legalizar o grupo (ou seja, criar uma pessoa jurídica) era complicar-se, hoje significa um maior reconhecimento. Eu diria, ainda mais, que, aos poucos, vai se tornando a única opção para visibilizar-se e ser incluído nas políticas públicas. Como afirma Liliana, do grupo *Materile*, “aunque mantenerse al margen es una forma de participar, para sentirse incluido en las políticas es necesario moverse, buscar los espacios y las oportunidades”. Porém, uma das questões mais características e consensuais na JUTI é a convicção de não formalizar a própria constituição do coletivo, sendo sua relativa informalidade o elemento indispensável para manter sua resiliência, sua organicidade, e seu frescor.

A tendência para a institucionalização do teatro de bonecos geralmente está ligada a sua relação com projetos educacionais, bem como com projetos de Estado-nação, o que é notório no caso, por exemplo, do Estado nacional-socialista alemão ou dos Estados dos países comunistas.

El teatro de títeres en los países comunistas es una parte integral del sistema estatal de planificación monetaria, de tal forma que los fondos y diferentes tipos de suministros están asegurados por adelantado en cada teatro. El teatro es capaz de planificar el número de representaciones que dará, y virtualmente el número de espectadores. También planifica su repertorio de acuerdo con la política cultural del Estado (JURKOWSKI, 1990, p. 89).

A mí me gustaría hacer una obra explícita, de un pensamiento político, y creo que es válido hacerlo, pero no sé hasta dónde se pueda hacer en el medio en el que estamos sin ser señalado de terrorista o algo así, bueno, no sé... Pero entonces he pensado que puedo hacer obras que sin necesidad de ser tan [...] evidente, sin dar nombres ni nada, puedo denunciar, los títeres sirven también para eso. Pero me da un poco de temor es ser tan explícito, pues tan claro en los textos y esto, y que sea juzgado, porque yo me he

este año dos grupos. Pero digamos que ya directamente en política, pues... sí, participamos, algunos... Mauricio por ejemplo es uno de los que le gusta mucho participar en las asambleas, pero no se ha logrado [...] digamos que así claramente una política se haya cambiado por una propuesta o una intervención directa de nosotros, no la identificamos aún, porque además esos procesos aquí son súper demorados (Liliana, do grupo *Materile*).

Graças à participação de alguns bonequeiros, e do papel da ATICO para coordenar essa participação, o setor do teatro de títeres (e do teatro infantil, que ficou sob a mesma categoria) obteve recursos anuais para realizar festivais, eventos de formação e *conversatorios*. São esses, basicamente, os recursos que a ATICO administra.

sin embargo la interlocución con el Estado se ha estancado y solo gira en torno al diseño y a la destinación de esos magros recursos, dejando de lado la incidencia en las políticas que afectan las artes en Bogotá, y cuando hablo de incidencia hago referencia directa a la posibilidad de aprovechar los espacios dados por la regulación actual para interlocutar con el gobierno de turno y exigir por la privilegiada vía de la participación ciudadana nuestros derechos no como artistas sino como ciudadanos que eligen vivir de una profesión digna y respetada (GALEANO, 2009, p. 6).

Outro vínculo com o Estado, também muito problemático, e que já foi mencionado acima (ver seção 2.7.1), é aquele que tem a ver com uma espécie de normalização (simplificando e unificando) da atividade artística em geral, mas também especificamente do teatro de animação de objetos.

Através das políticas de apoio econômico ao setor artístico, o Estado estimula a criação de pessoas jurídicas, cuja consequência é uma política cultural que implica em uma grande quantidade de requisitos para se ter acesso aos recursos, bem como uma carga tributária considerável. Deste modo, por exemplo, na JUTI há apenas um grupo (*Materile*) legalmente constituído como pessoa jurídica. Porém, a intenção da política pública é que a totalidade dos grupos artísticos se



Figura 22. Karaguez, personagem clássico do teatro de sombras

Deste modo, considero que há traços do *trickster* tanto nos palhaços quanto nos títeres. Se o *clown*, como dito acima, é aquela essência do ser, mais autêntica e, portanto, contraditória, transcendental e



Figura 23. Manuelucho Sepúlveda, personagem colombiano criado nos inícios do s. XX

ridícula, cômica e cruel, triste e desafortada, o caso dos títeres pode não ser muito diferente. Assim como, ainda hoje, o animador javanês de sombras (o *Dalang*) é considerado um híbrido entre artista, sacerdote, professor, crítico social cósmico e cômico, na Idade Média europeia o titeriteiro era considerado um marginal, ao lado dos ciganos ou dos malandros (BLUMENTHAL, 2005). Na história dos títeres, ou melhor, nas leituras sobre o caminho percorrido pelos objetos animados ao lado das Histórias da espécie humana, aparecem personagens populares que se constituem e abreviam num referente transversal, assim ligados em uma espécie de parentesco comum com o *trickster* como figura mais englobante e até universal: Maccus no Império romano, Vidouchaka na Índia, Kvo na China, Punch na Inglaterra, Guignol na França, Jan Klaasen na Alemanha, Petrushka, na Rússia, Kasperle na antiga Checoslováquia, Pulcinella na Itália, Dom Roberto em Portugal, Karagöz – ou Karaguez – na Turquia, Manuelucho na Colômbia, e muitos outros (FRANCIS, 2007; CURCI, 2007), eles são todos, digamos, heróicos anti-heróis.

Basta verlo para saber que Karaguez es... ¿necio, hipócrita, brutal, egoísta, vanidoso, lujurioso, irrespetuoso?; ¿o sagaz, astuto, fuerte, generoso, modesto, sensual, rebelde? Es todo eso y mucho más al mismo tiempo. Es una caricatura de la condición humana, pero hecha con humor y simpatía, con un profundo sentido crítico, es decir, sin solemnidad ni moralismos fariseos. Karaguez es un auténtico personaje popular (ACUÑA, 1990, p. 41).

Enfim, o *trickster* é antepassado comum que aproxima títeres e palhaços da ambigüidade, da ambivalência e da liminaridade. Vale sublinhar que nessa liminaridade coabitam as fontes de uma inesgotável criatividade social e cultural, com as formas que afirmam e ratificam a tradição, através da repetição e da legitimação dessa repetição como verdade definitiva temporária. Pois no ato performativo dramático, a fixação (previsibilidade/permanência) e a transformação (imprevisibilidade/emergência) das coisas salientam-se simultaneamente, em uma tensão sempre oscilatória que atua como equilíbrio dinâmico entre o reconhecimento e a criação (CARDOSO, 2007). Nas palavras de Kapchan (2003), a performance e o teatro podem ser mecanismos de liberação ou resistência, mas também de reafirmação de um discurso de homogeneização ou opressão. O palhaço e o títere poderiam estar situados no que Dawsey (2006), retomando Bakhtin, chama de baixo corporal, numa referência àquilo que pode ser, paradoxalmente, criador e destruidor, prazeroso e desagradável, o orgasmo e o excremento. Assim, é difícil ignorar os vínculos que títeres e palhaços têm com as manifestações rituais, mágicas ou religiosas, como uma forma de representar, criar, confrontar ou interagir com os deuses (BERTHOLD, 2006; BLUMENTHAL, 2005), da mesma forma que é difícil ignorar sua conotação popular e profana<sup>103</sup>. O riso provocado pelo baixo corporal é uma espécie de silêncio, silêncio este que adquire sentido na medida em que não tem sentido e na medida em que esse sem-sentido é compartilhado por um público cúmplice. Da mesma forma que o xamã alimenta seu poder na interação com a alteridade, escutando e aprendendo as línguas de outras entidades (LANGDON, 2007), o palhaço e o títere alimentam seu poder na interação com a não-ação, escutando, vendo e aprendendo silêncios, olhares e traços de outras subjetividades, artesãos que resgatam o tédio do mundo social, reagindo solidariamente ao lamento de Benjamin (1991), perante a aparente morte da figura do narrador.

É talvez por isso que títeres e palhaços atingem fibras profundas do humano, e não apenas da criança. O palhaço, um meta-humano, e o títere, um meta-objeto, recriam e incorporam a essência – contraditória, imprevisível e incompreensível – da natureza humana. Os títeres e o nariz vermelho são máscaras muito particulares; o primeiro, geralmente

<sup>103</sup> É a partir desta perspectiva que Almeida (2006) salienta a relevância do títere enquanto personagem-objeto situado entre a coisa mágica e a mercadoria, isto lhe permite à autora o relacionamento analítico de noções antropológicas como a dádiva, a mimese e o fetichismo.

90% dos grupos de bonequeiros não contam com benefícios diretos dos recursos do Estado. Bogotá tem seis salas específicas para teatro de títeres, e quatro delas recebem atualmente apoio do programa de *Salas Concertadas*. Sendo que Bogotá conta com cerca de 70 grupos de teatro de animação de objetos, o apoio nacional atinge apenas 6% dos artistas do setor na cidade (ARIAS, 2009).

Porém, há controvérsia no interior do próprio grêmio de bonequeiros, pois alguns grupos e indivíduos acham conveniente uma política de apoio econômico muito mais restrita. A partir desta perspectiva, a solução para a disponibilização precária de recursos provavelmente não implicaria em uma política de apoio permanente e global, já que um objetivo adicional dos estímulos estatais é permitir um crescimento qualitativo (e não somente quantitativo) do setor. O grande problema é, claro, a distribuição dos recursos, frequentemente manipulada, devido à restrição de informações entre os próprios bonequeiros, pois muitas vezes a divulgação das informações referente aos recursos é bastante limitada. Ora, como saber o que é que deve receber apoio financeiro? De fato, é impossível, para qualquer política de Estado, apoiar todas as iniciativas artísticas, mas também não se deve abandonar, por exemplo, o auxílio econômico às propostas novas.

No caso específico das políticas distritais, a questão é um pouco diferente, pois existe um desenvolvimento maior das políticas culturais – embora elas sejam ainda embrionárias – e, portanto, mais beneficiários diretos. Isto, sobretudo, graças à interlocução entre as entidades públicas e os cidadãos interessados, cuja participação é, ainda, proporcionalmente baixa<sup>166</sup> (GALEANO, 2009). Alguns anos atrás, em Bogotá, através da criação do *Sistema Distrital de Cultura*, o Estado começou a implementar uma política de auxílios para os setores “fazedores” de cultura. Dita política estabeleceu processos de diálogo e negociação com a cidadania para estabelecer mecanismos de distribuição de recursos para os diversos setores das artes, formalmente subdivididos para dita distribuição.

o sea, se logró modificar la destinación de esos recursos distritales, a un espacio de formación que es como también de creación, y entonces el año pasado digamos que se beneficiaron dos grupos, y

<sup>166</sup> Dos mais de cinquenta grupos de bonequeiros em Bogotá (segundo o diretório publicado por ATICO), a média de participação nestes espaços é de cinco bonequeiros (GALEANO, 2009).

tão torpe quanto aquela performance esquizóide, encenada por palhaços da JUTI, que mistura esquetes divertidos sobre atenção cidadã em instituições públicas com explicações atrapalhadas, mecanicamente recitadas pelo servidor que acompanha o grupo, encarregado dos conteúdos dos esquetes e da moral das histórias (ver seção 2.5, e a figura 24). Porém, um primeiro vínculo entre Estado, bonequeiros, títeres e palhaços, estaria na circulação de recursos públicos. Já mencionei acima a crítica generalizada sobre a escassez destes recursos e sobre sua distribuição, determinada principalmente pelo clientelismo.

De los auxilios económicos destinados por el Estado para las actividades culturales no hay mucho que hablar pues, cuando existen, es de todos conocido el mecanismo de Arquímedes con que son otorgados. Son ya presupuestos cautivos. Las grandes empresas teatrales y de espectáculos los administran como oligopolio y los recursos del Estado asignados a la promoción de la cultura se destinan mayoritariamente a alimentar a Ubu<sup>165</sup> (GÓMEZ, 1990, p. 104).

Bogotá es punta de lanza en América Latina en términos de políticas para el sector cultural, al que se invita constantemente para construir las [...]. Son pocos todavía los recursos que se invierten, pero en comparación con otras ciudades del mundo, es bastante. Las políticas se deben mejorar mucho, y es tarea nuestra hacerlo [...] El Estado debe limitarse a asignar unos recursos, ¿pero en qué y para qué? Es algo que nosotros deberíamos definir, pero no estamos preparados para eso (Mauricio, do grupo *Materile*).

O Ministério da Cultura, entidade estatal nacional encarregada de implementar a Lei Geral de Cultura (criada em 1997), conta apenas com o programa já mencionado (na seção 1.2.1) das *Salas Concertadas*, como política de fomento para as artes cênicas (setor no qual, formalmente, está inserido o teatro de títeres). Desta forma, mais do

<sup>165</sup> Gómez faz referência a Ubu Rei, personagem tirano, covarde e cruel da peça do mesmo nome criada por Alfred Jarry, estreada em 1896, e que foi marcante na história do teatro, como uma das primeiras expressões que conduziram ao teatro do absurdo. Aliás, esta é uma peça muitas vezes adaptada para o teatro de títeres.

antropomórfico e articulado e o segundo, pequeno acessório que disfarça o nariz e despe a alma. Como máscaras que em essência são, deixam de ser apenas objetos para operar como dispositivos de mediação de uma comunicação afetiva, a partir do consenso que aceita o artifício da vida, mágico e poderoso; uma forma de comunicação afetiva tão poderosa que cabe questionar quem é que possui a vida, quem é que é máscara de quem<sup>104</sup>.

## 2.4 Teatro infantil? As noções de criança que ali circulam

“Infante: do latim *infans*, ‘incapaz de falar’”  
(COROMINAS, 1954, V.2, p. 997).

“La concepción limitada que se tiene sobre el niño, limita a su vez lo que se crea” (Igor, crítico oficial dos *match* de improvisação da JUTI).

“Um homem não pode voltar a ser criança, sob pena de cair na puerilidade. Mas não é verdade que acha prazer na inocência da criança e, tendo alcançado um nível superior, não deve aspirar ele próprio a imitar aquela verdade?”  
(MARX, 2003, p. 261).

Uma das atividades que acompanhei, convidado por bonequeiros da JUTI, foi a apresentação de exercícios de animação de objetos durante as segundas *Jornadas de títeres*, no teatro *Hilos Mágicos*. Eu assisti a primeira de quatro apresentações desses exercícios, todas elas no mesmo fim de semana (sábado e domingo, manhã e tarde). Ciro Gómez, o diretor do teatro e do grupo com o mesmo nome, foi o organizador das *Jornadas*. Ele cumprimenta o público e explica que nesta versão das *Jornadas*, o esquema proposto foi que as duplas participantes, depois de um sorteio, trocassem objetos entre si. Cada dupla teve um mês para montar uma pequena história com esses objetos. A idéia era, basicamente, conseguir criar uma situação dramática com objetos cotidianos. Edgar-Liliana, Mauricio-Rossmery, Jorge-Germán e Carlos-Lucía eram as duplas participantes, de bonequeiros da JUTI. Mestre Ciro explica que a apresentação dos exercícios será dividida em duas partes; a primeira inclui os trabalhos para o público em geral, e na

<sup>104</sup> Isto pode levar à idéia de máscaras que se mascaram, conforme a descrição do “Yawari” dos Kamayurá, em Menezes Bastos (2001).

segunda parte serão apresentados trabalhos recomendados exclusivamente para o público adulto. Haverá um pequeno intervalo entre as apresentações para que os pais possam sair com seus filhos (há muitas crianças na sala). Quem quiser ficar, fica sob sua própria responsabilidade.

Durante a maior parte da apresentação dos exercícios, fiquei pensando sobre os motivos para dita diferenciação entre público geral e público adulto. A única diferença que percebi entre os dois blocos de exercícios foi a maior complexidade narrativa nos exercícios da segunda parte (os “para adultos”). Eles não continham imagens fortes ou cruas, mas eram, digamos, dificilmente legíveis. Ou seja, foi notória, no conjunto das míni-peças apresentadas, uma diferença entre narrativas lineares e explícitas (as da primeira parte), e as encenações mais evocativas, poéticas, sem o tipo de estrutura que seria supostamente apropriado para um público de crianças... Neste caso, penso eu, é possível dizer que a categorização “para crianças” acaba sendo equivalente a narrativas lineares, do tipo aristotélico baseado na estrutura introdução – conflito – desenlace? De fato, por que a delimitação de um teatro de títeres exclusivamente infantil, ou, or outro lado, exclusivamente para adultos? Aliás, como explicar que na legislação colombiana “teatro infantil” e “teatro de títeres” fazem parte de uma mesma e única categoria?

e e e

Outro evento ao qual assisti foi o da apresentação da peça “Los sueños de Lucho” do grupo *El Castillo del gato*, na qual uma cabeça gigante (justamente, a cabeça do Lucho, o criador da peça, aliás diretor e único integrante do grupo) é o retábulo. A partir dela, são criados uma série de quadros referentes aos sonhos do Lucho, imagens oníricas, às vezes absurdas, algumas delas remetendo a cenas de pesadelos, acompanhadas de uma música extremamente dramática, um lobo preto de olhos vermelhos e enormes dentes caninos no meio da penumbra, gritos pungentes dos bonequeiros... é inevitável que muitas crianças procurassem o colo dos seus pais, assustadas. Isso me lembrou, automaticamente, um pobre menino totalmente apavorado, com medo de Toti, *alter-clown* e marionete palhaço do marionetista catalã Jordi Bertram<sup>105</sup>. No meio da escuridão, o menino corria de um lado para o outro do corredor, ficava por alguns segundos de cócoras entre cadeiras

<sup>105</sup> No seu espetáculo *Antología*, ao qual assisti durante o 3º Festival Internacional de Animação FITA em Florianópolis, em 2009.

sociais que entram em jogo e, sobretudo, os distintos setores “civis” que nele participam” (RAMIREZ, 2002 *apud* PÉREZ, 2008, p. 73). Pesquisando sobre a configuração da nação colombiana, Bushnell afirma: “Si existía algún impulso hacia una mayor unidad nacional, éste provenía del desarrollo del sistema de partidos, aunque ellos fueran al mismo tiempo causantes de las discordias” (BUSHNELL, 2009, p. 172).

O conflito, entendido como constituinte do social, perpassa os diferentes tipos de dramas (sociais, cênicos e políticos). Embora a JUTI seja uma proposta de coletivização nas margens do Estado oficial colombiano (mesmo sem estar procurando chegar a competir com ele ou com as outras forças concorrentes), ou um lugar para imaginar novas ordens (mesmo sendo apenas fugazmente estável), trata-se apenas de mais um elemento da sua dimensão política, mas não o único.

### 3.2.2 Posições em controvérsia frente ao Estado

Uma tarde, acompanho o trabalho de conserto dos bonecos da peça *La Carpintería de Don Antonio* do grupo *Materile*, no ateliér de Carlos e Lucía, do grupo *Proyecto Primate* (que, na verdade, é também sua casa). Enquanto Edgar, Carlos e Camilo (nenhum deles é formalmente do grupo, mas os três participam da peça) trabalham nos bonecos, a conversa vai levando a um debate sobre a gestão de recursos e de espaços para as apresentações. Carlos e Camilo não gostam de procurar oportunidades e contratos com o Estado, pois acham que estes contratos desgastam muito e não rendem. Para ambos, é preferível pensar na realização de apresentações em *piñatas*<sup>164</sup> e festas infantis. A postura de Camilo é compreensível, já que ele sempre se mantém nos interstícios entre grupos, sem engajamentos fechados ou formais, sem saber, talvez, que ele mesmo recebe dinheiro, pelo seu trabalho, através desse tipo de parceria bem-sucedida com o Estado e com empresas privadas. A postura de Carlos me parece um pouco mais complexa e difícil de entender, ainda mais em um momento em que ele está começando um novo grupo com sua parceira Lucía, com quem, aliás, têm à Amaranta, sua filha de um ano de idade.

e e e

O exercício de ligar questões referentes à noção de Estado com questões referentes aos bonequeiros e palhaços corre o risco de ser algo

<sup>164</sup> Ver nota 21 do capítulo 2.

afirma que a justaposição confusa do corpo político e da sociedade é um obstáculo para as ciências sociais, pois mistura duas coisas que são diferentes e dá vida àquilo que não existe como algo estável (a sociedade). Para este autor, a política é apenas uma forma de compor o coletivo. Outra tentativa de dar conta do que há por trás da naturalização das representações coletivas – principalmente “a sociedade”- como realidades sociais objetivas, é a apresentada por Appadurai (1996) que salienta o papel da imaginação na configuração das agências, embora achando, diferentemente de Latour, que ela é, basicamente, um fato social, coletivo.

No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is elsewhere), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people) and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility. This unleashing of the imagination links the play of pastiche (in some settings) to the terror and coercion of states and their competitors. The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order (APAADURAI, 1996, p. 31).

O Estado é um conjunto de práticas, regras e discursos, que convivem em relações tensas e até contraditórias entre si. Seu caráter ambíguo está dado na confluência de violência e paternalismo, de força e intimidade, de ressentimento por deixar os sujeitos a deriva e de desejo, enquanto sujeito fornecedor aos seus cidadãos. Desta forma poderíamos dizer que o que tem acontecido historicamente na Colômbia não é, propriamente, um déficit de Estado, mas antes uma multiplicidade de práticas de constituir Estado, com muitos atores competindo para exercer o poder como tal (de forma similar ao que Aretxaga (2003) apresenta para o caso do País Basco). Assim, no que pareceria, inicialmente, uma série de guerras civis, haveria a possibilidade de “sair das estreitas margens do bélico e visualizar o conjunto de dinâmicas

vazias, surdo aos tímidos chamados de seus pais, não sabendo onde se esconder daquele maravilhoso ser grosso, que não parava de soltar peidos e rir escandalosamente. Na peça dos sonhos de Lucho, há também um cativante e safado arlequim, uma espécie de pretexto para semelhante transbordamento imaginativo nas imagens, para tanta ausência de linearidade narrativa. Ele também solta peidos como Toti, e é quem faz perguntas o tempo todo, quem hipnotiza Lucho (e nós) para levá-lo (e levar-nos) ao mundo dos sonhos... ou é ele mesmo um sonho?

e e e

A conotação popular e profana do teatro de títeres permite reconhecer o fato dele só ter atingido um público especificamente infantil na sua forma tardia. O teatro de bonecos para adultos é um gênero novo, mas é, de certa forma, também uma espécie de retorno ao lugar onde esta expressão artística não era considerada como uma atividade cujo alvo se restringe apenas às crianças<sup>106</sup>. Embora seja possível explicar o teatro de bonecos como uma miniaturização do teatro de atores (e, portanto, um teatro para a versão miniaturizada do adulto, ou seja, a criança), trata-se de uma explicação pobre e, pelo menos, que não se pode universalizar, apesar de aparentemente remeter àquilo que chamamos de “senso comum”<sup>107</sup>. Para Jurkowski, nem os títeres são a mesma coisa em todas as coletividades humanas, nem seus públicos são os mesmos.

La principales categorías del teatro de entonces [siglos XVIII y XIX] eran el teatro cortesano y el teatro popular. Los títeres representaban el mismo repertorio para los mismos tipos de audiencia. Su teatro se desarrolló a la vez que el teatro de actores y era aceptado del mismo modo. En el mundo fuera de Europa, los títeres han sido reconocidos como una parte del teatro a lo largo

<sup>106</sup> Jurkowski, por sua vez, parece acreditar não num retorno do títere para conquistar o público adulto, mas sim numa expansão para conquistar determinados setores do campo artístico: “El teatro de títeres contemporáneo está al servicio no sólo de los niños o de los sencillos de corazón, sino que está incluso conquistando y ensanchando las fronteras de la vanguardia artística” (JURKOWSKI, 1990, p. 40).

<sup>107</sup> Como já foi mencionado, Jurkowski (1990) é partidário de considerar o teatro de títeres e o teatro de atores como dois sistemas semióticos separados, embora vizinhos, diferenciação feita a partir, sobretudo, da particularidade do primeiro quanto ao que ele chama de quebra dos supostos “laços indissolúveis” entre titeriteiro e títere. De fato, ele considera ditos laços sob uma ótica relacional, congruente com a que aqui tento expor.

de los siglos. En el Japón del siglo XVII era tenido en una estima superior a otra forma de teatro, y en Indonesia era casi la única forma empleada. Investigando en el teatro europeo, la presencia del manipulador se detecta en cada escenario. De hecho para muchas compañías de teatro, actores y títeres fueron durante un largo periodo simples alternativas de representación (JURKOWSKI, 1990, p. 1).

O que define, então, teatro de bonecos para crianças, ou para adultos? É óbvio, por exemplo, que quando se trata de teatro pornô de títeres (como já existem várias peças na América Latina, incluindo Bogotá), o público alvo é adulto. Contudo, é muito comum entre os bonequeiros bogotanos (sobretudo os da velha guarda) assumir que o teatro de bonecos para adultos é aquele cujas narrativas são mais complexas, soltas, abertas, abstratas, muito mais próximas do que seria o chamado teatro visual (criação de imagens evocadoras, menos textos ou diálogos, estrutura narrativa não aristotélica – isto é, sem introdução, conflito e desenlace). Isto coloca a questão sobre o que os bonequeiros entendem por criança.

entonces [os bonequeiros da “velha guarda”] hacen obritas de muñequitos ahí, pensando que la van a ver es niños [...] pero niños como retrasados mentales<sup>108</sup> [...] que en últimas es...y es feísimo además, y nos jode a todos en últimas, por eso creo que es fundamental que haya reflexión y que se ponga y que se discuta y que se hable y que se diga, y en cierta forma que sea una reflexión un poquito más formal [...] más rigurosa, pues, que usted diga, “bueno, vamos a ver el teatro para niños, hermano, qué es un niño para usted?” (Mauricio, do grupo *Materile*).

Arias (2009) afirma que o viés do teatro de títeres para um público infantil é entendido de duas formas diferentes: como limitante da exploração estética/dramatúrgica (a criança como um pré-adulto, que precisa de narrativas simples e básicas, de estimulações sensoriais adequadas para seu estado de formação), ou pelo contrário como

<sup>108</sup> *Retrasado mental*: “retardado”.

do Estado, este não sendo apenas uma entidade administrativa, mas também uma encenação, com a capacidade semiótica, no caso balinês, de fazer a desigualdade encantadora. Sua reflexão etimológica de “Estado” aponta três dimensões: status (posição), pompa (esplendor, exposição) e governança (regime, domínio), sendo que, a partir de Maquiavel, as duas primeiras foram apagadas. A dimensão simbólica do Estado não é apenas uma representação do seu poder, é uma força constitutiva dele. O Estado deve ser entendido também como festa e o poder político como algo que circula na cama, na mesa, na cozinha e no circo<sup>162</sup>. O Estado, ficção coletiva<sup>163</sup>, é um sujeito esquivo que, como tal, é acompanhado por um ar de segredo e ansiedade, elaborado de diversas formas, entre elas a produção de dramas sociais, políticos e também cênicos.

É sobretudo a partir do radicalismo intelectual dos anos 1960 que aparece uma compreensão mais sofisticada do papel do “político”, deslocando o poder dos lugares dominantes e re-significando a noção de Estado (DIRKS et al., 1994). Das e Poole (2008) refletem sobre a idéia das margens do Estado, considerando-as como lugares não necessariamente espaciais nem estáticos, que circulam dentro e fora do Estado, lugares de criatividade e ao mesmo tempo de risco, de novas formas de resistência e de Estado; isto é, as margens são centrais para compreender e interpretar o Estado.

A questão da subjetividade é relevante em dois sentidos; por um lado, são dinâmicas subjetivas as que ligam os indivíduos aos Estados, e por outro, estaria a subjetividade do próprio Estado (ARETXAGA, 2003). O domínio central da produção e reprodução do Estado são os próprios lugares da vida cotidiana. Tendo perdido as suas funções ordenadoras, o Estado é produzido através de discursos e práticas de poder, em encontros locais no cotidiano, e através de discursos da cultura, rituais de duelo ou celebração, da organização do espaço, bem como de encontros com burocracias, monumentos, etc. (ARETXAGA, 2003). Porém, é preciso prestar atenção ao alerta de Latour (2005), que

<sup>162</sup> Balandier (1982; 1997) toma de Evreinov a noção de teatocracia, lugar do poder político. Sendo o poder feito de limites e riscos, a festa aparece como elemento indispensável para relaxar as tensões e reordenar as relações sociais, sobretudo a partir de experiências de inversão social. Este autor parece limitar a agência política apenas à dimensão teatral (digo isto, pensando nas outras expressões artísticas – a música, a pintura, a dança, o cinema, etc.- que também são expressões performativas e constitutivas do poder em geral).

<sup>163</sup> O fato de falar de “ficção” não implica falsidade, mas apenas certa forma do real; segundo Geertz, uma forma muito poderosa (*apud* ARETXAGA, 2003).

magnético movimentando um conjunto de idéias e sensações, sem conseguir devorá-las até a desintegração.

### 3.2 Alvo inimigo e pai fornecedor. O Estado *mise en scène*.

#### 3.2.1 Estado, política e poder

“Estado: única das instâncias do coletivo em vias de exploração; o que permite o exercício do poder de acompanhamento; o que tem o monopólio da designação do inimigo; o que é sede da arte de governar; o que garante a qualidade da experiência coletiva” (LATOURET, 1999, p. 376).

Nesta seção, faço um breve percurso teórico com a intenção de esboçar, mesmo de forma geral, três noções relevantes para continuar com a análise: Estado, política e poder.

*Poder, política e Estado* não estão relacionados diretamente<sup>160</sup>. Seguindo Menezes Bastos (2001), é preciso desnaturalizar esta tripla relação, contribuindo para um exorcismo do político. Esta pesquisa encontra seu sentido quando pensada como uma tentativa, ainda que singela, de realizar este exorcismo, considerando, numa perspectiva compartilhada por Geertz (1980) e Balandier (1982), que toda ação política é ação simbólica. O poder político, que não é apenas público, não pode ser reduzido à coerção física, bem como o poder não é uma força que vem de fora da cultura (que seria inerte se não fosse por essa impulsão/vetorização exterior) (MENEZES BASTOS, 2001)<sup>161</sup>.

O caráter coercitivo do poder é contestado por alguns autores. O texto precoce de Swartz et al. (1994 [1966]) levantava questões nesse sentido, com as noções de apoio e legitimidade figurando como forças que complementam e/ou ultrapassam a coerção. Além disso, mais recentemente, Foucault trabalha com a noção de poder não como algo que está no centro do exercício da dominação (o Estado), mas como algo que circula por todo o sistema social (passando pelas forças dominadas e dominantes), através de uma multiplicidade de engrenagens, até nos lugares mais ínfimos e detalhados (FOUCAULT, 2002). O Estado seria o “efeito de conjunto ou resultante” dessa multiplicidade de engrenagens (DELEUZE, 1995, p. 35).

Geertz (1980), por sua vez, coloca em jogo a dimensão simbólica

<sup>160</sup> Cf. Balandier (1997), que acha, pelo contrário, uma indissociabilidade entre o poder e o político.

<sup>161</sup> Menezes Bastos (2001) chama isto de metáfora inorgânica da cultura.

oportunidade para, desde a imaginação e a fantasia do mundo infantil, atingir também o público adulto, com uma estética e uma dramaturgia ricas (o adulto como uma criança certamente estragada, mas com chances de ser recuperada ou reabilitada).

lo imaginario y lo fantástico no pertenecen únicamente al ámbito de la infancia, por el contrario, es allí donde estos elementos se han salvaguardado, siendo necesario restituírlos para el común de la humanidad. Se piensa que en esta restitución juega un papel de primer orden el teatro de títeres (ARIAS, 2009, p. 73).

There is something in the puppet that ties its dramatic life more to the shapes of dreams and fantasy, the poetry of the unconscious, than to any realistic drama of human life. That is part of its uncanniness: that for all its concreteness, the puppet's motions and shapes have the look of things we often turn away from, put off, or bury. It creates an audience tied together by child-like if not childish things (GROSS, 2009, p.183).

Por outro lado, a noção de criança é também uma questão que faz parte das agências que circulam no palco, detrás do biombo e nos bastidores: “Puppet theater is a highly refined art, but it depends on something like a child's, a clown's, or a mad person's relation to objects.” (GROSS, 2009, p. 185). Williams (2007), por sua vez, estabelece uma marcada proximidade entre as sensorialidades da criança e do bonequeiro: “Most puppeteers would reject the view that puppets are only for children, yet perhaps small children are the ones most likely to accept most puppeteers' own way of seeing them” (WILLIAMS, 2007, p. 125).

A criança deixa de ser criança quando acha ridículo aquilo que antes fazia, quando descobre a diferença entre o jogo e o aparentemente sério. O ofício do bonequeiro é aludir, isto é, brincar, mantendo nos processos criativos certos traços de criança. Desta forma, a criança que coabita o corpo do adulto é também aquela que performa como ator e/ou animador. É praticamente indispensável para ele (bonequeiro e/o palhaço) ter consciência desta dimensão do seu ser, pois significa saber lidar com os mundos que são invocados, habitados por aquilo que, mesmo aparentemente impossível, é crível (porque persuade)

(BALARDIM, 2008).

Porém, parece que estou caindo na armadilha de pensar a noção de criança em termos absolutos, esquecendo que esta é apenas uma categoria cultural, quase sempre determinada por fatores etários. Alguns comentários dos bonequeiros me ajudam a ter outra perspectiva da idéia de criança, pois eles falam do teatro infantil como um assunto do mercado cultural, no qual está inserido o teatro de bonecos, e da criança como o alvo desse tipo de teatro. Fabio Correa<sup>109</sup> afirma que o teatro de títeres como teatro infantil é uma herança européia (principalmente espanhola). Os missionários, diz ele, inclusive trouxeram bonecos com o objetivo de catequizar os indígenas, cuja maturidade mental era considerada equivalente, no melhor dos casos, à de uma criança. Na atualidade, o público infantil é um mercado já criado e encaminhado de forma particular para o teatro de bonecos. Conseqüentemente, é comum certo conforto, gerado pelo fato do público ser infantil, com freqüência levando os bonequeiros a arriscar menos e a experimentar muito pouco com as possibilidades dramáticas, expressivas e imagéticas da sua arte. Em oposição a esta postura, encontramos a de outros bonequeiros, como Ciro Gómez, do grupo *Hilos Mágicos*, que acha que hoje a comunicação afetiva que o teatro de bonecos procura precisa ser mais direta e ágil, pois o público infantil não é o mesmo de 30 anos atrás, ao qual se contavam as histórias do mesmo modo como fazia uma avó. Embora as crianças compõem um público complexo e heterogêneo, que não pode ser generalizado, é recorrente que sejam elas o público alvo, presente no imaginário de bonequeiros e palhaços.

É importante trazer aqui é a problematização da categoria antropológica de “criança”, deslocada do seu lugar como um referente etário ou de estágio do desenvolvimento (físico, intelectual e emocional), ou da sua abstração como um mercado alvo, para ser percebida como um estado do ser, permanente, cíclico, trabalhado – ou melhor, disciplinado. Trata-se de uma abordagem rica, que permite pensar na criança sem recorrer ao adulto-centrismo (e sem universalismos, pois a “criança” é muito diferente de cultura para cultura), isto é, pensá-la em termos de universos autônomos de socialização (que não isolados, mas interdependentes com os mundos adultos), culturalmente diversos, que inclusive oferecem uma perspectiva de análise muito importante para a produção da etnologia de uma sociedade (BUSS-SIMÃO, 2009). Por outra parte, Cohn (2005), a

<sup>109</sup> Ver nota 61.

### 3.1.3 Porém, o que há as margens da JUTI?

Se o estar quieto é uma forma particular do movimento, as margens são, de certa forma, centrais para aquilo do qual são margens. Ora, a JUTI é uma coletividade altamente instável, abstraída por seus próprios nativos como uma comunidade de bonequeiros composta por vários anéis, que não são, necessariamente, concêntricos. Portanto, o que acontece em suas margens é determinante para a vida do coletivo. Assim como no espaço na beira da estrada há um espaço freqüentemente cheio, que representa uma ameaça contínua para o centro e lembra-lhe de algo que não pode atingir por completo (STEWART, 1996), o que circula nas fronteiras distendidas deste coletivo de grupos de bonequeiros é abundante, rico e nutritivo para seu devir. Em boa verdade, por exemplo, a pessoa que fornece o fôlego para a personalidade da emblemática caveira Dicotomio na entrevista no primeiro capítulo (seção 1.4.1) – e na maior parte da trajetória artística do boneco – é um talentoso bonequeiro que abandonou o projeto da JUTI logo após a primeira *comparsa*, afastando-se totalmente. Eu o convidei para que, através da entrevista, relembresse a experiência da primeira *comparsa* e contribuísse com uma postura controversa sobre o processo coletivo. Com isso quero dizer que acredito que as margens também cumprem um papel na constituição dos artifícios que recortam e delimitam atores-redes.

A partir desta perspectiva poderíamos dizer que muitos dos *atuantes* do micro-universo retratado aqui não ocupam, necessariamente, um lugar no que seria hoje o “interior” da JUTI, mas fazem parte dos vínculos que possibilitam ao coletivo configurar-se. Grupos, pessoas e até bonecos oscilam entre pertencimentos, exclusões, dissidências, proximidades e distâncias. Um grupo na Patagônia, que não sabe muito bem o que a JUTI tem feito no último ano (2009), identifica-se como grupo da JUTI; ao mesmo tempo, um bonequeiro que participa intensa e permanentemente de eventos e atividades do coletivo afirma, enfaticamente, que não faz parte da JUTI. A ATICO, que inicialmente aparece como uma organização potencialmente antagônica à JUTI, é, por sua vez, um conjunto de agências também ligadas direta e indiretamente aos fluxos que constituem e re-constituem à JUTI. Assim, esta breve seção procura apenas estampar no papel uma consciência sobre aquilo que é inestampável, mas que é uma espécie de nó que age como um buraco negro, incomensurável e esquivo, um campo

D: ¿Qué hace especial construir un títere a diferencia de construir cualquier otra cosa?  
 C: Cuando yo trabajé en una fábrica de sillas veía que es hacer sillas por hacerlas. O sea, montones. [...]  
 D: Pero las sillas...  
 C: Las sillas son importantes. No estaríamos sentados aquí, hablando. Pero en ese tiempo yo me acuerdo mucho que me sentía mecanizado. Era una rutina muy fuerte. Mientras que un títere es una sorpresa. Al construirlo uno no sabe exactamente qué va a salir. Uno tiene una idea pero los materiales y todo van haciéndole a uno las bromas y las jugadas para que uno saque otras cosas.

A textura mole ou áspera, a rigidez ou a flexibilidade das estruturas, o tamanho, a complexidade ou a simplicidade dos mecanismos, as cores, as formas expressivas que de repente emergem, a voz, o carisma e assim por diante, são atuantes que, juntamente com o construtor e o bonequeiro, vão criando *personae*<sup>159</sup>, personalidades ou personagens. O objeto animado, intencionalmente fabricado ou não, seria então um lugar fértil (para fins da análise) no qual fazer o corte da rede, pois, através dele, permanentemente passam múltiplas conexões entre materiais, profissionais, leigos, gestos, dramas, improvisos, testes, risos, suspiros, perguntas, etc. O objeto é o intermediário de um fluxo comunicativo multi-direcionado e multi-facético, isto é, de uma experiência social.

En consecuencia, cuando los sociólogos son acusados de tratar a los actores como marionetas, deben recibirlo como un elogio, siempre que multipliquen los hilos y acepten que haya sorpresas en la actuación, el manejo y la manipulación. "Tratar a la gente como marionetas" es una maldición sólo cuando esta proliferación de mediadores es transformada en una agencia – lo social – cuyo efecto es transportado simplemente, sin deformación a través de una cadena de intermediarios (LATOUR, 2005, p. 92).

<sup>159</sup> *Persona* deriva etimologicamente do latim *persona*, “máscara do ator” (COROMINAS, 1954, V. 3, p. 754).

partir de uma “antropologia da criança”, mas indo além dela, expõe sua visão do que caracteriza realmente uma pesquisa antropológica (que não é a metodologia), lembrando que “não podemos falar de crianças de um povo indígena sem entender como esse povo pensa o que é ser criança e sem entender o lugar que elas ocupam naquela sociedade – e o mesmo vale para as crianças nas escolas de uma metrópole” (COHN, 2005, p. 9). Na sua discussão bibliográfica sobre a temática, esta autora salienta o avanço da teoria antropológica a partir dos anos 1960, que coloca a importância do sistema de simbolização compartilhado, no que as crianças, a partir de suas relações e interações, participam como atuantes: “Ao contrário de seres incompletos, treinando para a vida adulta, encenando papéis sociais enquanto são socializados ou adquirindo competências e formando sua personalidade social, passam a ter um papel ativo na definição de sua própria condição” (Ídem, p. 21). A autora considera que uma antropologia da criança torna-se importante por dar conta de outras formas de perceber e expressar o mundo (as crianças não sabem menos, simplesmente sabem outra coisa diferente sobre o mundo) (DULLO, 2006). Por outra parte, poder-se-ia considerar, similarmente ao que faz Lévi-Strauss (2007) a respeito do pensamento selvagem, que o pensamento infantil não é necessariamente o pensamento “dos” infantes, mas o pensamento em estado infantil (como o seria, efetivamente, o pensamento no que tenho chamado de estado *clown*).

Porém, considero pertinente adotar aqui a essência desta interpretação da noção de criança, radicalmente enraizada na lógica das relações, e que me permite considerar que criança é uma condição também atribuível aos não-humanos, neste caso, tanto objetos animados quanto agências que circulam na comunicação afetiva que se estabelece no ato teatral.

Pode-se somar a isto a estreita relação, quase naturalizada, entre criança e educação, ou melhor, a condição de “criança-aluna” (TASSINARI, 2009). Com a intenção de redimensionar a experiência escolar como definidora da infância em geral, esta autora faz uma análise crítica à idéia de que o lugar da criança é na escola, o que leva – de novo – a assumir as crianças como atores plenos, cujo aprendizagem não se limita aos espaços que configuram a escola. A problematização de uma definição da infância limitada ao modelo de criança-aluna lhe permite identificar que dita definição “não apenas limita a infância a uma fase de aprendizado (cerceado pela autoridade adulta), como também restringe o aprendizado à fase da infância (com muitas

conseqüências funestas para a criatividade adulta)” (Ídem, p. 21)<sup>110</sup>. Conseqüentemente, valeria a pena considerar as limitações colocadas no teatro de títeres e de palhaço, por umas intenções, interesses ou pressupostos a partir de considerar ditas expressões artísticas apenas na sua dimensão pedagógica.

Revisando as entrevistas que Arias fez com vários dos bonequeiros clássicos e pioneiros (isto é, da “velha guarda”), acho, com frequência, referências à relação entre as crianças e o teatro basicamente como uma relação que estabelece um jogo. Jogo este que serve como ensaio ou descobrimento do mundo (provavelmente adulto?), uma experiência que ajuda a estender e fortalecer o tecido social. A criança costuma ser compreendida como um vaso; sob essa lógica, uma criança mais nova é mais rapidamente “enchida”. Esta percepção, na opinião de Liliana, do grupo *Materile*, é uma fraqueza do grêmio: “al movimiento titiritero lo hace más débil el hecho de pensarse a sí mismo para un público infantil, valorándolo además como un mercado, como un consumidor irreflexivo, que aguanta todo”.

Na JUTI, embora alguns grupos reproduzam percepções similares, aparecem algumas diferenças marcantes, estampadas em reflexões como esta a continuação:

El ser titiritero me ha dado la libertad y la responsabilidad de poder mantener un diálogo permanente entre lo infantil de mi propia historia, la historia de mi entorno y mis nuevas experiencias “adultas” de cada momento. Ese es mi juego favorito, arte y vida en un solo territorio de improvisación y espontaneidad, programada y no programada. Y para este juego, lo infantil es para mí, la clave [...] La gran diferencia de la presencia de “lo infantil” entre niños y adultos es la suma de experiencias, y por ende la cantidad de herramientas para inventar estrategias y resolver juegos.<sup>111</sup>

Assim, o estado de criança, ao contrário de ser um estágio que

<sup>110</sup> Neste sentido, vale a pena considerar como mais um caminho não percorrido nesta pesquisa, mas que resultaria muito interessante, o da reflexão analítica acerca do teatro de títeres e de palhaço, a partir das percepções, interações e expressões das crianças, isto é, a partir do pensamento “dos” infantes.

<sup>111</sup> “Lo infantil en el teatro de títeres”, ensaio escrito por Edgar Cárdenas, em agosto de 2009.

recuperamos la poderosa intuición que está en el origen de las ciencias sociales (LATOUR, 2005, p. 91-92, grifo nosso).

Na tradição do teatro japonês, é o ator que imita o boneco e não ao contrário. Este movimento é, de certa forma, semelhante ao que aconteceu na já mencionada re-teatralização do teatro de atores<sup>157</sup>, com a idéia do ator Súper-Marioneta de Edward Gordon Craig (ACUÑA, 1990). É desta forma que o teatro de bonecos deixa de ser percebido como uma arte menor. Porém, não concordo totalmente com esta visão, nem com a interpretação que Latour faz da dialética (ver grifo da citação anterior), pois considero que é justamente na tensão permanente entre atores e bonecos que se dão tanto as expressões dramáticas de uns e de outros (por exemplo, enquanto um bonequeiro treina movimentos que imitam o movimento humano, um ator pode estudar a expressividade corporal e gestual particular do marionete, para aplicar ao seu próprio corpo), quanto os eventos comunicativos entre agências (isto é, transbordando a dualidade ator-boneco). Ou seja, nos termos do próprio autor, considero que decidir o que atua e como, sem abandonar as “incertezas da ação”, é possível, justamente, a partir de um pensamento dialético, se assumimos que a relação entre as agências que constituem o títere passa por contradições e ambivalências. O títere existe apenas na relação fundamental entre um objeto (construído física ou psicologicamente) e um humano ator-animador, assim como o palhaço existe somente na relação entre um objeto (nariz vermelho físico ou psíquico, por isso trata-se basicamente de um estado) e um ator humano. Em ambos os casos, a relação estabelecida entre objeto e sujeito, segundo proponho aqui, implica em uma tensão das intenções e formas particulares a partir da qual a comunicação é proposta, que acaba sendo compartilhada e articulada, ou melhor, que é produto da síntese do movimento das agências.

Desta forma, passam pelos objetos animados outros tipos de vínculos de caráter não humano que também entram no jogo da sua socialidade e que remetem aos próprios materiais com os quais são feitos. Assim reflete Carlos, na entrevista que deu à caveira Dicotomia, durante a primeira *comparsa*, publicada no número 3 da revista *JUTI Noticias*<sup>158</sup>:

<sup>157</sup> Ver seção 2.1.

<sup>158</sup> Com 5 números publicados, *JUTI Noticias* é a revista elaborada pelo coletivo, com crônicas, artigos, ensaios, entrevistas, etc. Trata-se de mais um dispositivo da memória coletiva.

lenguaje de los títeres. Desde esa síntesis se vinculan, se tocan todos los demás elementos estructurales proyectados en el plano de la ficción. En una acción se refleja el personaje, su estado de ánimo, su intencionalidad, sus contradicciones, la época, su extracción social, los problemas del entorno, la interacción con otros personajes, etc. Es que la acción, por tener un origen voluntario y consciente, no requiere otra cosa que ponerse en marcha (CURCI, 2007, p. 130).

Aliás, não é por acaso que o jogo de associações envolvidas no agir dos títeres, pode ser uma ótima vinheta para explicar a noção de rede de vínculos sociais:

A menudo se acusa a los sociólogos de tratar a los actores como si fueran títeres manipulados por fuerzas sociales. Pero parecería que los titiriteros [...] tienen ideas bastante diferentes acerca de qué es lo que hace hacer cosas a sus títeres. Si bien las marionetas ofrecen, según parece, el caso más extremo de causalidad directa -basta con seguir los hilos-, los titiriteros rara vez se comportan como si tuvieran control total sobre sus títeres. Dirán cosas extrañas tales como que sus "marionetas les sugieren hacer cosas que a ellos nunca les hubieran parecido posibles". Cuando una fuerza manipula a otra, no significa que es una causa que genera efectos: también puede ser una ocasión para que otras cosas comiencen a actuar. La mano, aún oculta en la etimología latina de la palabra "manipular", es una señal segura de control total, así como de su falta. Entonces quién maneja los hilos? Bueno, además de los titiriteros, las marionetas. **No quiere decir que los títeres controlan a quienes los manejan -esto simplemente sería invertir el orden de causalidad- y por supuesto que tampoco ninguna dialéctica resolverá la cuestión.** Simplemente significa que la cuestión interesante en este punto no es decidir quién actúa y cómo, sino pasar de una certidumbre sobre la acción a una incertidumbre sobre la acción, pero decidir qué actúa y cómo. En cuanto volvemos a abrir toda la gama de incertidumbres sobre las agencias,

deve ser ultrapassado graças à maturidade física, intelectual e emocional, pode ser re-significado, no âmbito do teatro de bonecos e do *clown*, como um estado indispensável para curtir, e até sobreviver, no mundo atual. Aprender com o fracasso, aceitar o ridículo como possibilidades na existência social e, principalmente, exercitar a própria imaginação sem limites, bem como exercitar sua interação com o mundo que achamos mais real, é, paradoxalmente, uma brincadeira muito séria. Brincadeira que atinge tanto crianças quanto adultos (num movimento similar ao sugerido por Marx, na citação no início da seção), quando composta por imagens que podem ser lidas de formas diferentes e simultâneas. Não é de graça, por exemplo, que as oficinas de *clown* cujo alvo são grupos de funcionários de empresas, tem se popularizado, numa procura para melhorar o ambiente de trabalho, a moral do pessoal, a autoestima individual, etc. O ato de animar os objetos ao seu redor, ou de olhar o mundo através do nariz vermelho, coloca em suspensão a questão da intelectualidade e da emocionalidade humana. O que delas precisamos para ser sujeitos, isto é, para estabilizar-nos como convergências de relações, como objetos subjetivados, com a capacidade de socializar? O que fazer para manter a paradoxal condição de criança (isto é, ultrapassando a criança que fomos, renovando a nossa inocência) outorgada ao palhaço e ao títere<sup>112</sup>?

e e e

Uma quarta-feira de manhã filmei uma apresentação da peça *El duende de la risa*, do grupo *La Cuarta Hoja del Trébol*, na sala da *Fundación Gilberto Alzate Avendaño*, no centro da cidade, uma das salas com melhor infra-estrutura na cidade. O auditório estava cheio de crianças (mais de duzentas) acompanhadas por várias professoras, que foram ao teatro como uma atividade de um programa da prefeitura distrital para creches e escolas da cidade. David e Viviana, o casal que integra o grupo, pediram-me para filmar esta apresentação depois de eu ter assistido aos seus ensaios, pois gostariam de ter um registro mais recente da peça, que mudou muito nos últimos meses. Eles também queriam a filmagem da nova versão, pois Sué, seu filho de 2 anos, simplesmente adora assistir à única filmagem que têm, e eles já estão cansados de assistir com ele a antiga versão sem parar... Sué gosta tanto da peça, que "seqüestrou" o palhaço que David fez para protagonizar a peça. Foi impossível convencer o menino a devolvê-lo, e David teve que

<sup>112</sup> "[...] puppets seem like both the oldest and the youngest of things, things like children, but children who have survived life" (GROSS, 2009, p. 198).

construir um segundo *Pocho*, o palhaço que perde seu riso e o procura durante toda a peça. A peça tem uma estrutura mais ou menos tradicional (isto é, aristotélica, no sentido que se procura achar um conflito para ser desenvolvido de alguma forma, embora não seja necessariamente resolvido), e recorre o tempo todo à interação com as crianças através de perguntas, reiteraões a canções. Será que essa procura da participação ativa das crianças é, sobretudo, um mecanismo para tentar assegurar sua atenção para o que acontece no palco? Exatamente por isso, o teatro infantil, incluído o de títeres, tem fama de descuidar da elaboração narrativa das peças, recorrendo à dita participação das crianças, acelerando-as, fazendo-as gritar, incitando-as ao barulho. Atualmente, perante as formulações críticas dos bonequeiros sobre a necessidade de trabalhar na dramaturgia das peças, há uma maior preocupação com as histórias que são contadas, e o recurso aos jogos esquemáticos de perguntas e respostas tem diminuído significativamente. Talvez, opina o crítico Carlos Jose Reyes<sup>113</sup>, seja melhor a criança ficar calada, prestando atenção; este seria inclusive um desafio mais complexo, que implica em uma riqueza poética maior e num desenho de imagens mais bem elaboradas.

Porém, o que me interessa lembrar sobre este dia, no qual filmei a peça do grupo *La Cuarta Hoja del Trébol*, é o comportamento de uma menina que estava sentada ao meu lado, uma das poucas crianças que não veio com a creche, mas sim com sua jovem mãe (não sei como conseguiram entrar). Ela tem um boneco de luva na sua mão direita, é a *Minnie*, a rata criada por Disney. A menina brinca com ela enquanto a sessão não inicia, chamando a atenção das crianças que estão sentadas na fila da frente, que olham para trás e desobedecem às recomendações da professora com voz de sargento que ordena sentar direito, olhar para a frente e ficar caladinhas. Essa pequena platéia de quatro ou cinco olhares curiosos e desobedientes se deixa capturar pelos movimentos lentos e delicados da *Minnie*, que senta sobre o espaldar da cadeira, cumprimenta-os com a mão, esconde-se de seu público descendo e depois começa a debruçar-se timidamente detrás do espaldar. Logo as luzes se apagaram, e a aventura do palhaço *Pocho* começou. Não posso deixar de sentir remorsos por não ter ficado atento às ações que aquela *Minnie* seguramente continuou fazendo na penumbra, durante a sessão de

<sup>113</sup> Carlos José Reyes foi bonequeiro e dramaturgo nas décadas de 70 e 80, e depois se dedicou à pesquisa histórica sobre o teatro de títeres, sendo um dos poucos referentes neste sentido na Colômbia. As informações aqui fornecidas são tomadas da entrevista realizada por Rossmery Arias, cedida para esta pesquisa.

últimas duas décadas, bem como ao seu acelerado desenvolvimento como ferramenta de socialidade. Desta forma, o social é abstraído ou visualizado, geralmente, como teia.

Da mesma forma, referências cotidianas à JUTI (isto é, nas conversas entre os bonequeiros, dos bonequeiros com outras pessoas quando apresentam ou descrevem a JUTI, ou nos textos escritos sobre o coletivo) como rede (ou como algo que faz parte de uma ou várias redes), no sentido mais corriqueiro da metáfora, são bastante comuns. Porém, este sentido esgota-se rapidamente, dado o caráter altamente instável do coletivo.

alguna vez hablábamos que la JUTI era como una red; como dentro del enfoque ese sistémico, es una red de gestión social, y como una red de gestión social, cada nodo es muy importante. Pero también siento que las redes son para pescar, y es para atrapar [...] ¿pero [...] qué es en esencia eso? Y cuando no hay un discurso unificado, o cuando no tenemos claro exactamente todo lo que compartimos... Ya sabemos en lo que no estamos de acuerdo, ahora lo complicado es saber en qué es en lo que estamos completamente de acuerdo. [...] Por eso creo que ya no me gusta tanto lo de la red, porque es como para atrapar, y creo que ya no es para atrapar, y tampoco es una vaina de escalones<sup>155</sup>, de ir subiendo vainas. Ahorita realmente no sé cómo sea la vuelta<sup>156</sup> de lo que puede ser. Pero lo único que sí sé, es que es una fuerza creadora, y como fuerza creadora, tiene un gran potencial (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

Ora, da mesma forma que o coletivo de bonequeiros pode ser considerado um ator-rede, ou seja, um ator que age como rede, que existe enquanto relação (LATOURET, 2005), o boneco pode ser também entendido como algo que abrange a ação de várias agências que confluem para configurá-lo, bem como para fazê-lo social em múltiplas direções.

La acción es la menor unidad a la que puede reducirse lo dramático y esa síntesis concierne al

<sup>155</sup> Escalones: “degraus”.

<sup>156</sup> La vuelta: aqui equivale a “a questão”, “o negócio”, “o assunto”.

maior (isto é, operam como *atuantes* sem nenhum vínculo formal)<sup>154</sup>. Além disso, é preciso salientar que uma das dinâmicas que nutriu o coletivo em vários momentos foi a participação esporádica e efêmera, principalmente de indivíduos itinerantes.

yo creo que estamos en el momento todavía de la siembra de cosas. Entonces todas estas reflexiones, todas estas preocupaciones, todas estas cosas de plantearse en otros niveles, en otros espacios -y no en otros niveles como algo pensado en mejores o peores, sino en otros niveles, en otros espacios, con otras conciencias-, yo creo que se va a ver (Mauricio, do grupo *Materile*).

Resta apenas saber se dita “coleta de coisas” não implicará em uma transformação radical da JUTI, levando a outra condição coletiva, tão diferente que não seja possível reconhecer ali o que caracterizava a JUTI. Evoco, mais uma vez, as palavras da caveira Dicotomio, quanto afirmava que a JUTI “era” quando ainda não existia; portanto, deixar de existir, é talvez a melhor forma de seguir sendo.

### 3.1.2 O boneco é rede

“un actor-red es aquello a lo que una red extensa de mediadores con forma de estrella que entran y salen de él hace actuar. Sus muchos vínculos le dan existencia” (LATOURE, 2005, P. 308).

A metáfora da rede é, desde os 1960, um recurso muito utilizado para explicar ou visualizar as realidades sociais. Porém, nem sempre a rede é pensada ou abstraída da mesma forma, pois há diversas vertentes para pensarmos a potencialidade desta metáfora. Este não é um recurso exclusivo das ciências sociais, a metáfora da rede é bastante comum, também, no mundo cotidiano. A vida social é entendida, cada vez mais, como rede, graças, sobretudo, ao rápido surgimento da Internet nas

<sup>154</sup> Ao tratar dessa espécie de grupos-indivíduos ou indivíduos-grupos (ou seja, unipessoais), considero interessante trazer a noção de indivíduo de Dumont (1992), para quem o “indivíduo é um valor, faz parte de uma configuração de valores sui generis” (Ídem, p. 57). Isto é, o autor afirma que a percepção de nós mesmos como indivíduos não é inata, e sim aprendida, “imposta pela sociedade em que vivemos” e, portanto, é a “nossa sociedade que nos prescreve a obrigação de sermos livres” (Ídem, p. 56).

títeres.

e e e

Finalmente, como uma passagem à seção seguinte, quero me referir a um trecho da entrevista, feita por Arias, com Héctor, do grupo *La Pepa del Mamoncillo*:

Es complicadísimo decirle a un niño, “no haga eso”, haría uno la del maestro castrador. [...] Ahora, el reto es, le pongo cuidado, o qué hago, hacia dónde llevo esto? El otro día con la función de Iván Darío [Alvarez], *Que duermas bien Alfonso*, un niño se va hasta allá y empieza a cogerle las cosas de encima de la mesa. Entonces eso genera vainas como chéveres, cosas así muy inesperadas para el titiritero, porque uno ahí no sabe qué hacer. En una función allá en Chile con *La génesis del fin*, un niño se nos colocó así recostado sobre la mesa, a mirar, en plena presentación [...] y no sabe uno qué hacer, o sea, son momentos en que uno no sabe hasta dónde...

Até onde controlar ou permitir este diálogo espontâneo? Esta é uma situação extrema, porém é uma questão presente no teatro de bonecos em Bogotá. Ao terminar as apresentações, o público (principalmente as crianças) aproxima-se ao cenário para olhar, tocar e até provar os bonecos e objetos que acabaram de protagonizar as imagens fantásticas<sup>114</sup> que presenciaram. Desta forma, e para ultrapassar as controvérsias que geram os “atuantes”<sup>115</sup> rotulados de “crianças” (sejam eles adultos, pré-adultos ou bonecos), passo às controvérsias que geram os atuantes que participam sob a idéia, mais geral embora igualmente complexa, do público.

<sup>114</sup> Recorro aqui ao “fantástico” como percepção própria dos bonequeiros e pesquisadores sobre a temática do teatro de animação. Porém, vale a pena mencionar as considerações de Aristóteles na *Poética*, quanto a que o teatro, como todas as artes, baseia-se em formas de imitação, que expressam o que poderia acontecer, provável, necessário e por acaso (GAZONI, 2006). Assim, o fantástico não necessariamente corresponderia a uma contraposição do real.

<sup>115</sup> “ATOR, ATUANTE: [...] Uma vez que, em inglês, a palavra “actor” (ator) se limita a humanos, utilizamos muitas vezes “actant” (atuante), termo tomado a semiótica, para incluir não-humanos na definição” (LATOURE, 2001, p. 346, grifo do autor).

## 2.5 A fronteira entre palco e platéia, e entre platéias. Desmanchamentos e truques

“Si el arte puede cambiar las cosas y proponer ideas nuevas, sólo es gracias a la libre creatividad de aquél a quien se dirige: el espectador”.  
(Abbas Kiarostami, cineasta iraniano)<sup>116</sup>

Edgar, do grupo *A-Garrapatita*, convidou outros três bonequeiros (David, de *La Cuarta Hoja del Trébol*, Liliana, de *Materile* e Lucía, de *Proyecto Primate*) para realizar uma montagem cênica de vários esquetes (com palhaços) sobre a atenção cidadã nas diferentes instituições estatais. A montagem era um projeto



Figura 24. Apresentação dos esquetes de palhaço, numa praça pública. O moço de colete verde é o funcionario do DNP

promovido pela *Dirección Nacional de Planeación (DNP)*<sup>117</sup>, sendo parte de sua campanha *En los zapatos del otro*. Eu assisti a duas apresentações dos esquetes, ambas em espaços públicos (a maioria de sessões foi feita em diferentes entidades do Estado, infelizmente não consegui acompanhar alguma delas). Na primeira, em um shopping na periferia da cidade, eles foram orientados pelos funcionários do shopping a colocar o colorido balcão que faz às vezes de cenário principal, em um local desértico, entre lojas vazias, espaços ainda não alugados (o shopping era então muito novo, havia sido inaugurado há menos de um mês), e algumas agências bancárias. O grupo dedicou-se

<sup>116</sup> Em ELENA, Alberto. **Abbas Kiarostami**. Madrid: Editorial Cátedra, 2002, p. 286.

<sup>117</sup> O DNP é uma entidade estatal eminentemente técnica que desenha, orienta e avalia as políticas públicas do país, a gestão e designação do investimento público, bem como a execução de planos, programas e projetos do Governo. Para mais informações, veja <http://www.dnp.gov.co/PortalWeb/>.

“adorniano” do que “benjaminiano”, no sentido em que eles parecem priorizar a dicotomia entre arte autônoma e arte dependente, em detrimento da dicotomia entre arte moderna reproduzível e a arte tradicional única. Conseqüentemente, trata-se de um pensamento que, com facilidade, demoniza a arte “dependente” (“comercial”, nos termos nativos), desconhecendo o poder crítico de algumas expressões artísticas que poderiam considerar-se dependentes ou comerciais.

Assim, percebo uma JUTI “orgânica” (espontânea) em constante confronto com a rigidez de uma JUTI instituição, em uma tensão permanente que a sustenta como projeto coletivo vivo, inclusive quando aparentemente está quieta, ou melhor, “funcionando mal” segundo a lógica da rentabilidade. Lógica esta que é característica da “gestão cultural”, entendida pelos artistas (não apenas os bonequeiros e palhaços) como a gestão da atividade artística que é institucionalizada (em forma de programas setoriais de governo) e instrumentalizada através de leis, apoios, bolsas, convênios, etc. A consequência disto, geralmente, é a submissão dos agentes artísticos aos prazos, tempos e valores determinados pelos agentes administrativos e financiadores<sup>153</sup>. Assim aconteceu durante o segundo semestre de 2009, período no qual acompanhei as atividades de vários grupos da JUTI.

Enquanto vários bonequeiros, das gerações mais antigas, frequentemente criticam o suposto risco de homogeneização estética dos diferentes grupos que participam da JUTI, talvez fosse mais justo criticar, na JUTI, o risco da individualização extrema dos núcleos de criação e realização, ou seja, dos grupos. Como já foi mencionado, muitos dos grupos novos criados em torno da JUTI são unipessoais. Aliás, alguns grupos já existentes fragmentaram-se em vários projetos individuais. Provavelmente, há também motivos econômicos e administrativos para a escolha deste tipo de organização. Porém, será que este fenômeno de individualização é um reflexo de uma das formas mais tradicionais de organização no Teatro, na qual os grupos, companhias ou coletivos têm no diretor do grupo sua face, sua *persona*, sua substancialidade? A JUTI, por ser basicamente um coletivo de grupos de teatro de títeres, prioriza os grupos sobre os indivíduos, os quais pareceriam ter uma mobilidade (e, portanto, uma instabilidade)

<sup>153</sup> Eis uma descrição que remete ao conceito “adorniano” de indústria cultural, que implica em uma transformação da arte e da cultura em mercadoria e produto industrial, numa sociedade dominada e organizada pela administração, guiada pela “pura racionalidade sem sentido” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 157).

composição musical (MESCHKE, 1988). Deste modo, aparece a apropriação de valores que remetem ao puro/ímpuro, evocando o trabalho de Dumont (1992), no qual “a pureza e a impureza conferidas às castas da Índia do sul aparecem relacionadas à vinculação das pessoas ao trabalho” (JACQUES, 2008, p. 215)<sup>152</sup>.

A categoria “criação” parece ter uma grande importância no discurso da JUTI, explicitando como este discurso é constituído por artistas. Dita categoria é absolutamente central na arte ocidental, tipicamente a partir do romantismo, quando ela opõe-se à repetição ou à cópia. Durante o romantismo esta categoria fez parte de processos de recuperação do sentimento e da espontaneidade, bem como da procura incessante de um lugar para a subjetividade (MEJÍA; AWAD, 2004). Porém, considero mais útil tomar a ideia de “criação” como um valor, absolutamente englobante (e não em oposição ao aparentemente contrário). Isto nos leva, de novo, à ideia de hierarquia em Dumont (1992). Para este autor, a hierarquia é o princípio de gradação dos elementos de um conjunto, em referência ao conjunto; a hierarquia não é linear, mas antes uma série de dicotomias e encaixamentos sucessivos, estabelecendo uma complementaridade entre o englobante e o englobado (DUMONT, 1992).

No nos sentimos en una institución "JUTI" y si así fuera no estaríamos, nos fascina la idea de vivir en el borde de la irreverencia, la esencia de lo que nos hace existir, los muchos, pocos o ningún encuentro, detestamos la política y los políticos y los que hacen política, apoyamos las mil ideas por cristalizar sin que signifique que tengamos que apoyar todas las propuestas que se han planteado como JUTI. (Jorge, do grupo *Jabrú*).

Entre os bonequeiros da JUTI aparece um pensamento mais

<sup>152</sup> De forma semelhante ao que acontece com os músicos com quem Jacques (2007) fez sua pesquisa, há no discurso dos bonequeiros da JUTI, uma dicotomia entre a criação independente, livre e autônoma (categorias nativas que remetem à noção de contracultura, que a autora mencionada toma de Roszak), e a criação comercial, mediada por interesses alheios aos puramente artísticos, estandardizada e alienada. Diferentemente ao que acontece no trabalho de Jacques (2007), sobre músicos independentes (em oposição aos músicos do *mainstream*), é difícil caracterizar aqui os grupos que formam a JUTI como “independentes”, pois, como veremos (seção 3.2.2), as possibilidades de obter recursos econômicos levam, na maioria das vezes, os grupos a uma relação com o Estado, através de instituições públicas, ou com o setor privado.

aproximadamente quinze minutos para convocar nos outros corredores do shopping, divulgando a apresentação através dos microfones (nessa peça, como na maioria de espetáculos, eles usam microfones de diadema).

Durante a apresentação, chama minha atenção, novamente, a questão das crianças e dos adultos. Os primeiros são o público oficial, sentados bem perto do balcão colorido. Os segundos, parados atrás, observam desde longe, supervisionam seus filhos enquanto assistem à peça e, aos poucos, vão se envolvendo também, com seus risos e comentários. Quando o palhaço David, personificando um servidor eficiente e generoso, se oferece para resolver qualquer tipo de problema ou necessidade dos seus caros clientes e pergunta: “quem precisa de alguma coisa?”, um senhor ao meu lado grita: “uma cama nova!”, e começa a rir quando percebe que o palhaço ouviu o seu pedido. Ao perceber que foi ouvido, sua reação foi impulsiva, espontânea? O senhor continua participando com comentários, rindo cada vez com mais vontade, enquanto seus filhos assistem sentados, também fazendo comentários para os palhaços e as outras crianças. O que as pessoas procuram quando assistem a peças de teatro de títeres ou de palhaços? Um momento para espalhar? Um trabalho artístico? Um deleite estético?

e e e

Além da relação comercial (isto é, de troca de mercadorias, na forma de produtos e serviços) entre os atores (humanos e não humanos) e o público, é possível pensar também em outra qualidade da relação. Pois, para o sucesso de evento teatral e para a comunhão dramática do ritual pagão, é preciso ser estabelecido um vínculo que vai e vem entre o palco e a platéia, tecendo uma espécie de contrato social que detona um exercício coletivo da imaginação. O teatro de títeres é um ritual que, no contexto bogotano, não é religioso; nele, os atores-manipuladores propõem dinâmicas de animação através de um médium que é o objeto, mediador da comunicação. Porém, sem público não há teatro nenhum, pois ele é o co-oficiante do ritual. É o que as chamadas artes vivas (como a música, a dança e a performance), mas principalmente o teatro, mantém como patrimônio frente ao cinema e a TV: a proximidade do organismo vivo. Esta é a principal razão, diz Grotowski (1976), para considerar necessária a abolição da distância entre o ator e a platéia, removendo qualquer fronteira.

Outra forma de abordar esta questão, a partir de um lugar

totalmente distinto, pode ser encontrada em um dos aportes que considero dos mais interessantes para pensarmos as artes a partir do pensamento marxista.

O objeto de arte –tal como qualquer outro produto- cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Logo, a produção gera o consumo: 1º fornecendo-lhe sua matéria; 2º determinando o modo de consumo; 3º criando no consumidor a necessidade de produtos que começaram por ser simples objetos. Produz, por conseguinte, o objeto do consumo, o modo de consumo, o instinto do consumo. De igual modo o consumo engendra a *vocação* do produtor, solicitando-lhe a finalidade da produção sob a forma de uma necessidade determinante (MARX, 2003, p. 237, itálico do autor).

Deste modo, a produção e o consumo não são considerados como extremos opostos de um processo linear, mas, antes, como imbricados de forma tal que cada um abrange o outro; a produção é consumidora, bem como o consumo é produtivo. Da mesma forma, pode-se afirmar que atores-animadores e espectadores estão imbricados num processo mútuo de criação, imaginação e formação. Claro, nem todos produzem as mesmas coisas, ou consomem da mesma forma.

Além disso, Grotowski, citado por Osinski (*apud* RAPOSO, 1996), dizia que na produção teatral, as mentes dos espectadores são o local da montagem, enquanto no ritual o local da montagem são as mentes dos executantes.

essa flutuação, inversão ou subversão dos papéis convencionais dos protagonistas de tal relação encontra-se directamente associada com uma outra componente: os usos do espaço/tempo teatral - que está para além da mera fronteira geográfica e fisicamente traçada entre os lugares dos actores e os lugares do público. Esses usos do espaço/tempo teatral podem ser concebidos, por um lado, pela sacralização do efeito de celebração participativa do aqui e agora e da intensidade valorativa da presença no espaço/tempo teatral -

uma espécie de nome artístico (com ar de coletividade) do próprio artista, que precisa desse *alter ego*, pois mesmo tratando-se de um grupo unipessoal, ele geralmente vai precisar estabelecer trocas, receber apoio, complementos e criar vínculos com outros colegas, que muitas vezes são, eles mesmos, também grupos unipessoais. Novamente, é Camilo quem faz uma observação crítica a este respeito:

Ahora entiendo por qué hay grupos hasta de una persona. Yo hago una crítica a los grupos unipersonales, cada vez son grupos más pequeños. Es el contraejemplo de los japoneses, que juntan un montón de gente para hacer algo muy sencillo (Camilo).

Para Meschke (1988), no Ocidente é muito comum o teatro de títeres do tipo solista, enquanto no Oriente é mais comum o teatro de títeres “da grande instituição”.

¿Son las personas caracterizadamente individualistas las que se dedican a esto? ¿Personas que encuentran mayor satisfacción en luchar solas con los problemas que dentro de un colectivo? Lo decisivo es distinguir entre autoproyección del artista y comunicación con el público” (MESCHKE, 1988, p. 33).

A reflexão deste autor sobre solistas e instituições é muito interessante se pensarmos na JUTI como uma instituição, ou seja, que tende à estabilidade e a uma estruturação burocrática e hierárquica, tanto administrativa quanto artística (ou seja, quando as propostas estéticas dependem dos editais de apoio e financiamento e estruturam seu desenvolvimento sob uma divisão do trabalho na qual o diretor estaria em cima da pirâmide, ou sob uma temática determinada pelos próprios editais). Assim, a JUTI torna-se uma entidade com a qual o artista (ator-animador) deve confrontar-se permanentemente para manter ativo o ímpeto da experimentação e, conseqüentemente, para evitar o estancamento criativo, possível conseqüência das rotinas da institucionalização. Além disso, a JUTI torna-se uma entidade que, permanentemente, deve lutar contra si mesma, para não cair na lógica comercial da rentabilidade que o mundo atual (inclusive nas artes) exige de todo tipo de produção, perdendo, desta forma, o direito de seguir o ritmo natural da criatividade, como acontece com a pintura ou a

aparentemente também traz dificuldades para a geração de processos que precisam de uma maior estabilidade, como os das *comparsas*.

ese proceso de continuidad no ha estado ahí, están los más constantes, que mantienen la vaina. Para unos pocos es algo más natural, es lo que les funciona, los otros son gente de paso, llegan, comparten, y siguen su camino. Yo no me acostumbro a eso. Todo el proceso está ahí, pero toca empezar de ceros con los que llegan (Camilo).

Creemos en la comunidad como plataforma humana y artística que apoya a los grupos en mantenerse firmes en su proyecto de vida, que desarrolla el interés de los miembros sin grupo (funcionando como un espacio de formación muy informal e intermitente). Y que busca crear y formar nuevo público a través de un trabajo profesional, atractivo y novedoso. Los lazos de amistad se han fortalecido después de muchos cambios, idas y regresos. Varios *jutiriteros* y *jutiriteras*<sup>150</sup> que se han convertido en pareja comienzan a formar sus propias familias y esto le ha dado un carácter de comunidad más fuerte y con nuevos retos como red social. Ahora tenemos niños y niñas miembros de la comunidad, ¡que alegría! Ahora sí es joven de verdad la comunidad Juventud Titiritera...<sup>151</sup>.

Apesar de muito comuns no meio titeriteiro, as formas de organização baseadas em relações familiares (casais, irmãos, primos, pais e filhos, etc.), não são, de forma alguma, a regra na JUTI. Ali aparece uma tendência entre os grupos de serem, cada vez mais, formados por apenas uma pessoa. Isto é, o grupo passa a operar como

coleta” (COROMINAS, 1954, V.1), *comunidad* vem do latim *communicare*, “comunicar”, “compartilhar” (COROMINAS, 1967). Desta forma, posso afirmar que a intenção consciente dos integrantes da JUTI, de trocar de modelo social, procura dinamizar seu funcionamento, mas isso em detrimento da procura de uma identidade comum, bem como de uma caracterização mais próxima ao pensamento anarquista (isto é, a utopia da JUTI quanto *comuna*).

<sup>150</sup> *Jutiriteros* ou *jutiriteras* é uma denominação que se tornou bastante comum para referir-se às pessoas, atividades ou coisas associadas à JUTI.

<sup>151</sup> Trecho da comunicação oral apresentada no Entepola 2010, no Chile.

quer associada à ideia de repetibilidade e às qualidades da memória que os modelos do teatro textual protagonizam, quer de acordo com as modalidades da performance, moderna e pos-moderna, da imediatez e da exclusividade irrepetível e única - seja ainda, por outro lado, pela sua equivalente simulação virtual (RAPOSO, 1996).

Ou seja, nos usos do espaço/tempo teatral hoje o espectador tem um papel ativo, age também como executante, pois aquilo que é performado não é entendido necessariamente como espetáculo oferecido por profissionais para profanos (BOURDIEU, 2003), mas, antes, como performances irrepetíveis de comunhão entre profanos com diferentes graus de profissionalidade e diferentes papéis no ato comunicativo afetivo.

A intenção implícita de enganar, de criar artifícios para visibilizar ou invisibilizar determinadas coisas, é paradoxalmente uma intenção de desvendar, exatamente o que há de vida nos objetos que achamos são inertes, exatamente o que há de real e de possível na nossa imaginação, ou o que há de absurdo e estranho nossas realidades cotidianas, o que há por trás do artifício, o alinhamento de forças, músculos, cordas, materiais e impulsos que conspiram de forma coordenada para gerar efetivamente o truque. Essa engrenagem está toda inserida – pois é ali indispensável – na disposição do espectador de aceitar o convite para ser enganado. Como afirma Héctor, do grupo *La Pepa del Mamoncillo*, o que é mágico na comunicação especial que acontece no teatro de títeres é a cumplicidade para sonhar juntos durante o ato de comunhão. Além da diferenciação entre teatro de títeres e teatro de objetos animados, feita por Jurkowski e já mencionada (seção 2.1), baseada, neste caso, nos tipos de público, ou melhor, nos processos sensíveis de engajamento e formação de um determinado público para cada um, devo sublinhar aqui a diferenciação, que Williams (2007) acha nesse mesmo autor:

For Jurkowski, a puppet has its own 'inbuilt program of performance' which creates specific signs of life, whereas the interpretation of an object is too open and personally idiosyncratic to be theatrically valid. But beyond this he sees a theatre of objects and inert figures as requiring the wrong kind of audience response: not belief in a puppet's life or character but a kind of intuitive

identification with the performer's own apparent belief in a figure/object. One might argue that an audience's belief in a puppet's life is also an extension of the performer's, but it is engendered by the figure's specific gestures, not simply by a kind of imaginative osmosis. The latter process, which he calls 'animisation', is in Jurkowski's view based in primitive neo-animism, not in the religious belief which he sees as the true genesis of the puppet. For Jurkowski, a theatre of objects and effigies is not true puppetry because it has the wrong provenance, which means it demands the wrong kind of spectatorship (WILLIAMS, 2007, p. 124-125).

Os objetos animados são objetos mediadores de um investimento imaginativo compartilhado pelo ator-animador e pelo espectador, mas em diferentes níveis de intensidade. Enquanto para o primeiro a comunicação com os objetos é tão próxima, que parece ser uma extensão do seu corpo e da sua expressão, para o público a percepção – física e psicológica – é feita à distância (WILLIAMS, 2007). Aliás, é importante ter em mente que, além da relação que se estabelece entre titeriteiro, objeto e público, há também a relação que se estabelece ao interior do próprio público. Relação esta que fica muito mais evidente quando a peça é itinerante, e a comunidade que compõe o público nestas ocasiões não dispersa rapidamente, mas fica conversando, compartilhando opiniões, percepções e emoções que suscita a peça, assim como conversando também sobre assuntos cotidianos da vizinhança. Neste sentido, por exemplo, é muito importante o diálogo entre adultos e crianças (pais e filhos, professores e alunos) quando assistem à mesma peça, ou entre as pessoas de uma mesma comunidade (eis, no fundo, um dos aspectos que fazem da linguagem dos títeres uma valiosa ferramenta pedagógica). Como afirma Arias, “poner al público infantil y a los adultos asistentes a un espectáculo teatral en un mismo nivel, recobrando y compartiendo el juego, la imaginación y la fantasía, es quizás el mayor logro de los títeres” (ARIAS, 2009, p. 62). Desta forma, como é salientado pela maioria de bonequeiros, velhos e novos, sua intenção é gerar opiniões entre espectadores, antes que simplesmente oferecê-las já prontas e matizadas.

Com frequência escutei bonequeiros falarem sobre as peças como criações conjuntas com o público, com que as peças interagem. Isto é, boa parte do processo de maturação das peças se dá em sua constante

sigue trabajando, pero en otro nivel, en otra dinámica. La de ahora ha sido muy evidente, unos que trabajan mucho más que otros, que es lo que ha mantenido la cosa, muchos con mirada del trabajo social, no todos. Tengo una discusión con Edgar, lo que es político para él, es lo ético para mí (o sea, una postura frente a todo), para mí lo político es administrar poder (Camilo).

así como algunos decimos, hagámosle, y ese es como el espíritu de muchas cosas que se hacen de esas propuestas grandes, de esas *comparsas* y el *Cónclave*, y es como hagámosle<sup>147</sup>, eso qué carajos, hagámosle, y eso termina siendo contraproducente, porque uno no lo hace organizado, sino hagámosle, y entonces va y se estrella<sup>148</sup>, y cae y rebota, y entonces no, no me están ayudando, y vengán, no puedo, termina una cosa desordenada por eso (Liliana, do grupo *Materile*).

Resta apenas voltar à possibilidade da organicidade que fornece, de certa forma, o improvisado treinado, a espontaneidade disciplinada. A disciplina na prática permite a indisciplina cênica, essencial para o fluir criativo e a solvência dramática. Quando falo de organicidade, trata-se do termo com o qual bonequeiros da JUTI referem-se a certa fluidez ou naturalidade do desenvolvimento dos processos, tanto organizativos quanto criativos.

É importante pensar que há também uma organicidade necessária na relação entre personagem e boneco, pois o bonequeiro (geralmente) não atua, faz o objeto atuar (BELTRAME, 2008). A JUTI tem a particularidade (que considero ser muito vantajosa) de permitir uma circulação flexível de humanos e não humanos entre grupos; montagens são feitas por pessoas de diferentes grupos, sem necessariamente quebrar os processos e projetos dos grupos. Da mesma forma, todos estão, o tempo todo, emprestando materiais, figurinos, equipamentos, acessórios, espaços, bonecos, etc. Embora esta circulação flexível possa ser vista como um ganho da JUTI (que, desta forma, na opinião de bonequeiros, passa de ser “coletivo” a ser “comunidade”<sup>149</sup>),

<sup>147</sup> *Hagámosle*: equivale a “vamos fazer”.

<sup>148</sup> *Estrellar-se*: “espatifar-se”.

<sup>149</sup> Enquanto *coletivo* etimologicamente remete ao latim *collectus* ou *colligere*, “o que se

Assim, o coletivo JUTI é também um movimento que vai e vem entre suas próprias dinâmicas e aquelas de cada um dos grupos e indivíduos que participam nele, que podem ser pensados como facções flutuantes de uma confederação de grupos. Foi isso o que percebi durante esses cinco meses acompanhando, com um interesse especialmente etnográfico, suas atividades. Lembrando que, a maior parte das atividades foram dos grupos, sendo escassas (praticamente nulas, na verdade) as organizadas coletivamente como JUTI. Desta forma, o coletivo parece manter uma instabilidade criadora de novas formas de existir, de coletivizar técnicas, estéticas, posturas, objetos, saberes e afetos, sem necessariamente apresentarem-se formalmente como atividades coletivas.

yo creo que cada vez más la JUTI está mirando como hacia una comunidad de conocimiento, más que una cosa de gestión. Una comunidad de conocimiento donde hay investigación, donde se quiere intercambiar lo que se sabe, en donde busquemos la forma de crecer para que cada uno a su manera logre que las obras sean más chéveres, respondan más a lo que se quiere, y en ese sentido pues terminará viendo los frutos a futuro [...] no sé, que te paguen lo que cobres. Por ejemplo la idea del *practicatorio* es buenisima, [...] siento que va yendo más para ese lado, por lo menos ahorita, y hay que entenderlo así, y no de creamos angustia (Mauricio, do grupo *Materile*).

Se a idéia da diversidade como força, expressa no Manifesto, for levada ao extremo, o artifício da coletividade perde boa parte do seu efeito e debilita-se como proposta organizativa, pois já não há como agarrar-se em algo; o pulo em direção ao vazio é evidente demais e as angústias são compartilhadas por libertários, esquerdistas, democráticos, niilistas, palhaços, bonequeiros, artistas, cientistas políticos, psicólogos, antropólogos, etc. Nas palavras de Camilo, personagem particular da JUTI, como dito anteriormente, por não pertencer exclusivamente a nenhum grupo, trabalhando com muitos deles como construtor e técnico:

El Manifiesto es muy abierto, pueden estar todos, puede estar nadie. Se puede estar sin estar de acuerdo. Se necesita algo que unifique realmente, claro para todos; con el que esté en desacuerdo, se

execução performática perante o público que ajuda no processo de afinação da peça, com suas percepções e reações. As peças têm a capacidade de transformarem-se nos ensaios, podendo sofrer, neste processo, mudanças mínimas ou estruturais, assim como podem também estancar, de alguma forma morrendo. Uma peça não estará pronta até que seja vivenciada, muitas vezes, por diferentes platéias, ou seja, e seguindo Marx (2003), o produto (peça) somente se consuma quando consumida (vivenciada). Neste sentido, vale a pena sublinhar a importância da forma, digamos, não diplomática com que as crianças expressam suas percepções e sensações sobre as peças que assistem. Para o desenvolvimento dos processos criativos, a capacidade e a disposição do público para se comunicar (reagir e falar) abertamente (respeitosamente, claro) sobre a peça é muito valiosa, mas ainda mais valiosa é a capacidade e a disposição do ator animador para escutar abertamente aquilo que a platéia expressa graças à cumplicidade que se estabelece entre ambos no momento da performance. O público não é apenas co-oficiante do ritual, também é co-participante no processo de nascimento, vida e morte das peças. O que geralmente percebe-se apenas como consumo cultural (de uma peça, neste caso), é um consumo produtivo (MARX, 2003).

## 2.6 Processos criativos

Perante a ausência de atividades da JUTI durante o meu trabalho de campo, decidi acompanhar os processos criativos e os ensaios de vários grupos. Deste modo, uma das minhas primeiras atividades foi acompanhar um ensaio do grupo *Proyecto Primate* em sua casa, um apartamento pequeno com as paredes cheias de cartazes de festivais de títeres de muitos lugares do país e da América Latina, bem como de peças de outros grupos. Por enquanto o grupo, formado por Carlos e Lucía, tem apenas uma peça; apesar de serem bonequeiros experientes, o grupo começou há pouco tempo, depois de que cada um dos dois integrantes saiu do grupo com que vinha trabalhando (Carlos com *Materile* e Lucía com *El beso*). A peça na qual estavam trabalhando naquele momento é *Monerías*, uma história muito visual com bonecos de vareta, sobre dois macaquinhos na floresta. Até aquele momento, em que assisti aos ensaios, eles tinham trabalhado principalmente no roteiro (sobretudo Carlos, pois Lucía está principalmente dedicada às apresentações dos esquetes para o DNP (ver seção 2.5)). Eles passaram o esboço de roteiro para vários outros bonequeiros, e estavam também

lendo sobre a construção do roteiro cinematográfico. Depois de ler o roteiro, Jorge, do grupo *Ringlete*, sugeriu que eles assistissem documentários sobre macacos, com o objetivo de observar seus movimentos e pesquisar, assim, uma animação mais realista. Além disso, Edgar, do grupo *A-garrapatta*, recomendou-lhes alguns exercícios de improvisação, para explorar ainda mais os movimentos e os comportamentos, pois há, durante a peça, um momento no qual um dos macacos sai do palco para movimentar-se entre o público (nesse trecho os dois animam um boneco maior com a técnica de animação à vista derivada do *bunraku* japonês).



Figura 25. Cartaz da peça *Monerías*

Quando eu cheguei para o ensaio, Amaranta, a filhinha deles, estava chorando muito. Daniel, o irmão mais novo do Carlos, que eu conheci na primeira *comparsa*, quando ele tinha apenas 12 anos, mas mesmo assim participou como palhaço e que, na época, era uma espécie de mascote da JUTI, está com eles. Daniel foi convidado para almoçar (como eu), aproveitando que sua escola estava fechada nessa semana. Carlos e Lucía decidem ensaiar na sala, pois parece que vai chover. Carlos, Daniel e eu carregamos o teatrino, que está no quintal, até a sala, enquanto Lucía acaba de fazer o almoço.

que isto só poderia ser obtido por um único capitão e uma tripulação obediente? Ou Engels, ao considerar que as raízes do autoritarismo inevitável estão profundamente arraigadas no envolvimento humano com ciência e tecnologia (WINNER, 1986)? Ora, como deslocar-se, por exemplo, a partir da técnica de animação dos *monrrakus*, para uma análise das associações que ali circulam, na sua dimensão política?

Aliás, aparentemente, na JUTI, domina a negação moderna da hierarquia, categoria que, nos termos de Dumont (1992), é o resultado da configuração das relações e posições durante a ação social, e não o resultado de relações mais rígidas e pré-estabelecidas de dominação-submissão. Dito de outro modo, os bonequeiros da JUTI, apesar de permanentemente salientar uma valoração positiva e constituinte da diferença (diversidade de grupos e indivíduos que fazem parte do coletivo), parecem não reconhecer o posicionamento dos indivíduos integrantes, derivado da especificidade de dita alteridade<sup>146</sup>.

e e e

A matéria ou a substância a partir da qual constroem-se os laços que configuram a JUTI, para alguns dos bonequeiros, é uma questão atravessada pelo “político”, mas também aquilo que liga o coletivo é, às vezes, relacionado a ações concretas, não necessariamente entendidas como políticas.

creo que es desde la línea política inicialmente la intención, pero por el camino uno se va encontrando otras cosas. Pero es una fuerza creadora que seduce, ¿sí me entiendes? Porque además de ser movimiento, como pueda ser un espíritu de algo, tiene algo que mostrar, algo en colectivo, algo concreto que se hace [...] o sea, más allá de lo que se piensa, lo que se hace también es desde ahí, desde el abandonar un poco sus grupos para darle al colectivo, pero que eso sea de ida y de vuelta, o sea, lo que el colectivo le aporta a cada uno de los grupos (Héctor, do grupo *La Pepa del Mamoncillo*).

<sup>146</sup> A noção de hierarquia, ou melhor, de modelo de estrutura hierárquica, em Dumont (1992) é bastante pertinente aqui por considerar que não haveriam posições fixas ou totalmente estabilizadas, pois elas aparecem e desaparecem de acordo com a situação relacional particular. É algo semelhante ao que Evans Pritchard (1993) propõe como “segmentação”, para o sistema político dos Nuer. Igualmente, remete também, de alguma forma, à idéia nativa de “organicidade”.

colombiana, que implica numa limitada participação dos sujeitos como eleitores, e poucas vezes como atores políticos. Sob essa lógica, a JUTI pode ser um espelho crítico (nos dois sentidos, de crise e de crítica) da sociedade colombiana. Se a JUTI é a unidade da diferença, onde está o limite? Pode um radical da direita ser da JUTI? Por que não o é? Talvez uma chave para entendermos tudo isso esteja naquilo que alguns bonequeiros dizem sobre a possibilidade da livre associação, possível muitas vezes, segundo eles, apesar dos interesses que apontam para horizontes diferentes e até contraditórios... como quando a gente arrisca tudo, até o final, em um *match*, junto a pessoas que, às vezes, nem conhecíamos.

A proposta organizativa da JUTI, aparentemente resultado de um consenso na ocasião da emergência do Manifesto, de construir dinâmicas libertárias e horizontais no interior do coletivo tornou-se uma aprendizagem, tanto das dificuldades para mudarmos nossos costumes e agenciamentos em relação àquilo que chamamos de cultura política, quanto da complexidade da questão quando nos dispomos a compreender as engrenagens, às vezes sutis, às vezes cruéis, que movimentam indivíduos, grupos, o coletivo como tal e os coletivos menores e temporários de indivíduos, indivíduos<sup>145</sup>, objetos e bonecos. Perguntar-se por que razão, aparentemente, sempre precisamos de lideranças e de uma configuração da socialidade com um viés para a hierarquização, implica, necessariamente, perguntar-se, também, até que ponto as lideranças ainda não conseguem fugir desse viés para, se necessário, jogar a toalha na arena e deixar o caos dos outros reconfigurar o mundo do social. Quando um bonequeiro da JUTI falou-me que o coletivo não estava funcionando, eu repliquei que, muito pelo contrário, achava que funciona sim, só que não da forma como ele ou ela gostariam, ou da forma como a maioria acha que funciona, ou inclusive da forma como alguns, talvez, não gostariam que funcionasse... mas há alguma coisa ali, funcionando, mexendo-se. Porém, qual o caminho para que as tensões, prevenções, fricções, caprichos, suscetibilidades, etc., geradas por vínculos aparentemente hierárquicos, geralmente considerados como fatores que atrapalham o processo coletivo, sejam tomadas como as que justamente constituem o processo? São mesmo necessárias as lideranças? Estava Platão certo ao dizer que um navio no mar precisa ser dirigido por uma mão decisiva e

<sup>145</sup> Trago aqui a noção de indivíduo proposta por Strathern (2006), para referir-me à possibilidade de considerar o títere como uma agência composta pelas associações de diversas agências (pelo menos duas, humano e objeto).

Logo depois começa o ensaio. Carlos e Lucía querem filmá-lo, e para isso colocamos a câmera deles numa cadeira sobre uma mesa (não tínhamos tripé). Filmar os ensaios é um recurso muito comum entre os grupos, para que possam fazer uma análise do trabalho, pois praticamente nenhum grupo da JUTI trabalha com diretores fora do palco, só conheço os casos das peças criadas a partir das bolsas da ATICO, que prevêem diretores convidados. O registro audiovisual é muito importante para analisar o que funcionou ou não, durante os momentos de improvisação. Eu me coloco ao lado da câmera, para assistir ao ensaio de frente. A estrutura da empanada (de varetas) estava sem telas, o que me permitia vê-los enquanto animavam. Daniel lhes ajuda pendurando as folhas do roteiro numa parede ao lado do biombo, para que assim eles possam consultá-lo. Ele fica dentro da estrutura de varetas, lendo também o roteiro e os ajudando a lembrar da seqüência das ações. Repassam rapidamente toda a peça, sem atrapalharem-se muito, apesar da bagunça dos bonecos e objetos no chão. Logo após Amaranta acorda e exige muita atenção, principalmente de Lucía.

A peça ainda está incompleta, no ensaio havia alguns objetos invisíveis, pois eles ainda não haviam sido construídos (me lembrei do grupo *Materile*, que ensaiava com os atores-animadores assumindo o papel – e a corporalidade – dos bonecos que ainda estavam sendo construídos, no processo de criação da peça *La carpintería de Antonio*). Naquele momento Carlos e Lucía tinham duas semanas até a estréia, tempo que achavam suficiente para que pudessem terminar uma primeira versão da peça. Nisto, já era hora do almoço. Enquanto desfrutamos a comida, e durante mais uma hora, ficamos conversando sobre o futuro, os planos deles, os meus e os nossos projetos. Carlos brinca o tempo todo com dois saleiros, os pega com uma mão e os faz caminhar como se fossem duas pernas.

e e e

La concepción, los objetivos y estructuras de una puesta en escena organizada, nacen en general mucho antes de que empiece la producción, quizá en el primer encuentro con un tema o una idea. ¿Quién puede, por lo demás, decidir con exactitud el orden último y las diferentes fases del trabajo, cuando el trabajo es la creación artística cargada de elementos intuitivos e irracionales? (MESCHKE, 1988, p. 15)

Já foi referido várias vezes o fato de os processos criativos serem assumidos como processos muito maiores do que aquilo que é visibilizado a partir das peças. O processo criativo de uma peça, esquete ou *comparsa* não tem a ver apenas com os aspectos dramaturgicos, pois tudo que é relativo à construção (materiais, pesos, volumes, flexibilidade, resistência, etc.), por exemplo, também implica em processos criativos. Não é pouca a criatividade do Jorge, do grupo *Ringletes*, que desenvolveu, entre outras, uma técnica de construção de estruturas a partir de canos plásticos de PVC<sup>118</sup>, moldando-os com água quente. Enquanto o Jorge é um construtor doido pelos mecanismos, Lucho, do grupo *Castillo del gato*, é um doido pelos materiais e já é considerado no meio como um especialista na manipulação e construção com espuma e com látex. Ambos são muito procurados para construir bonecos pelo pessoal de outros grupos (não só da JUTI), até, inclusive, por pessoas dos grupos mais tradicionais ou reconhecidos.

Já no que toca aos processos dramaturgicos, deve ter ficado claro também a centralidade das técnicas de improvisação como mecanismos de criação. Curiosamente a JUTI (bem como a maioria dos grupos que a formam) não escreve suas produções, mas escreve sobre os processos que levaram a elas, bem como sobre as situações ou reflexões que elas desencadearam... Embora este possa ser um aspecto que diferencia a JUTI dos grupos mais antigos, esta não é uma questão que se aplica de forma geral a todos os grupos que participam na JUTI. Por exemplo, o grupo *Viralata* tem uma forma de trabalhar muito diferente àqueles da maioria de grupos da JUTI.

e e e

Cheguei à hora combinada, e ainda não havia ninguém. Espero os meus nativos quase meia hora, na frente do prédio do ateliê do grupo *Viralata*<sup>119</sup>, que fica no segundo andar. Enquanto espero, vejo um rapaz que parece também esperar, acho que ele também vai para lá. Ernesto é o primeiro a chegar. O prédio fica perto da *Universidad Nacional*, numa via muito movimentada. Bem na frente das janelas da sala do apartamento, passam carros por um viaduto. O espaço é amplo, há uma

<sup>118</sup> Material plástico feito de cloreto de polivinila.

<sup>119</sup> O nome *Viralata* é intencionalmente tomado da palavra do português, como uma forma de caracterizar o grupo como sendo da rua, sem raça, não-chic. Infelizmente, descobri tarde demais (a partir de um *insight* do meu caro orientador, já durante a escrita) que os nomes dos grupos poderiam trazer elementos muito proveitosos para a análise.

Apesar de que, efetivamente, para os bonequeiros da JUTI, o coletivo é configurado pelas relações fluidas tanto entre humanos quanto entre humanos e objetos (geralmente bonecos), considero importante salientar que a definição que oferece Latour, feita com base tão estrita naquilo que o autor chama de “humanos” e “não-humanos”, simplifica demais a noção de sociedade, desconhecendo talvez sua bagagem na história da Antropologia. Pois, na história da disciplina, este, nem sempre, é um conceito que remete exclusivamente ao humano. Ora, o que é humano para Latour? Não haveria nesta definição (e, de forma mais ampla, no seu pensamento) uma armadilha que implica no que o próprio autor chama de purificação?

Portanto, e de forma substancial, percebo que a JUTI é uma forma de coletividade equivalente, embora diferente, à “sociedade”. Há uma particularidade no fato de os seus integrantes (claro, bem menos do que os integrantes da “sociedade”, seja ela o que for) estarem inseridos no exercício de compreender que fazem parte de um artifício que lhes permite fazer coisas e entre elas – embora não a principal –, fazer parte do próprio artifício.

e e e

A liderança é importante em uma organização anarquista? Esta questão é pertinente pois a maioria dos bonequeiros da JUTI descrevem o coletivo como anarquista. Mas, é realmente anarquista a JUTI<sup>142</sup>? Por que algumas pessoas têm carisma<sup>143</sup> para liderar e outras não? Ora, como conciliar a noção (politicamente correta) de coletivo, com uma perspectiva que envolve a noção de poder, como algo que circula? Aliás, uma coisa é ter carisma e poder para agregar e outra, muito diferente, é saber liderar ou coordenar... eis um problema da cultura política<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Considero que a JUTI, não tendo conseguido agir como organização propriamente anarquista, apresenta algumas características relacionadas, como sua flexibilidade como coletividade e as relações solidárias entre os integrantes, às vezes itinerantes. Porém, as dificuldades internas para resolver as questões da liderança e da autoridade afastam a idéia radical de anarquia – a JUTI com frequência apresenta-se como pura ordem, hierarquia e outros fatores que revelam a existência de princípios (“arquias”, em grego).

<sup>143</sup> Penso aqui no carisma, tanto no sentido como Teixeira (1998) o retoma de Weber, ou seja, como um dos três tipos de legitimidade que existem, quanto no sentido em que Bourdieu (2003) o concebe, considerando-o capital pessoal, heróico ou profético.

<sup>144</sup> Talvez a categoria de “cultura política” seja ampla demais, mas aqui pretendo referir-me, seguindo a análise de López de la Roche (2000), às subjetividades dos mundos culturais e valorativos dos atores que participam na vida política, ou melhor, à forma como, na organização da vida cotidiana das pessoas, são construídos diariamente modelos de ordem, atitudes ao redor do exercício da autoridade e da relação com o poder, formas de obediência social ou de distanciamento crítico.

governantes e dos governados em situação de experimentação coletiva (LATOURE, 1999, p. 382).

A *JUTI*, palavra que remete a um coletivo de grupos, opera artificialmente como uma totalidade fechada e limitada, sob um consenso que poderia equiparar-se com aquilo que Latour (1999) chama de “pacto de aprendizagem”. Sob a denominação *JUTI*, podem ser incluídos coletivos que nem sempre são *JUTI*, que nunca o foram, ou que simplesmente circulam às margens desse circuito que expande e contrai, segundo os ritmos e as necessidades do momento.

É evidente que a *JUTI* é movimento, não apenas porque é um coletivo de pessoas que pensam, fabricam, refletem, criam, e praticamente vivem em torno do movimento (isto é, da animação de objetos e corpos), mas antes porque a *JUTI* parece ser, sobretudo, um lugar exemplar e evidente para que possamos perceber muito daquilo que hoje questiona-se, a partir de algumas trincheiras da antropologia, quanto à adjetivação de relações, que rotulamos, *a priori*, de sociais. O que aqui é, por vezes, chamado de *JUTI* não é senão um artifício, cuja opacidade esconde a permanente e oscilante contradição entre unidade e fragmentação, instabilidade que só parece ser vislumbrada parcialmente, quando falamos sobre as crises internas. Vale sublinhar que a adjetivação “coletivo” é uma significação nativa, isto é, os próprios bonequeiros a usam. Aliás, ela é muito similar à noção de coletivo em Latour (2001), semelhante aos conjuntos murados por membranas porosas, sistemas abertos onde circulam diversos “atuantes”, da intração proposta pela teórica feminista Karen Barad (BENNETT, 2005): **“quanto mais não-humanos partilharem a existência com os humanos, mais humano será um coletivo”** (LATOURE, 2001, p. 32, grifo do autor).

COLETIVO: Ao contrário de sociedade, que é um artefato imposto pelo acordo modernista, esse termo se refere às associações de humanos e não-humanos. Se a divisão entre natureza e sociedade torna invisível o processo político pelo qual o cosmo é coletado num todo habitável, a palavra “coletivo” torna esse processo crucial. Seu *slogan* poderia ser: “Nenhuma realidade sem representação” (LATOURE, 2001, p. 346, grifo do autor).

empanada enorme (aproximadamente 3 x 3 metros) ocupando quase todo o espaço, uma mesa de desenho, uma biblioteca cheia de livros sobre teatro e arte, bem como uma máquina de costura. Enquanto Ernesto e Javier (o rapaz que também estava esperando é um pupilo do grupo, ele participou de algumas oficinas feitas pelo grupo e agora está começando a fazer parte dele, por enquanto como substituinte, mas para a nova peça deles precisam de mais um animador) desmontam a empanada, fico surpreso com os desenhos que estão pendurados na parede. Trata-se de um colagem-roteiro da peça nova, chamada *Mundo Profundo*. Há também algumas folhas com apontamentos muito elaborados, ornamentados com desenhos, sobre diferentes aspectos da peça. Eles me contam que esses documentos foram escaneados e anexados ao projeto que eles apresentaram no edital para *Becas de formación artística* da ATICO, com o qual ganharam o apoio de 8 milhões de pesos colombianos (mais ou menos 8 mil reais) para produzir a peça, com a participação do Edgar, do grupo *A-garrapattta*, como diretor convidado.

Os desenhos expõem diferentes alternativas de biombos, possíveis personagens, idéias para os mecanismos, tudo com a técnica do *collage*, ou seja, com imagens recortadas que enriquecem o conteúdo visual, ou simplesmente ornamentam e temperam o documento, como a imagem colada de uma Marilyn Monroe dizendo “Eu gosto!”, ou outra de Bob Esponja dizendo alguma coisa em francês.

El collage marino que hemos venido construyendo, es una visualización de lo que queremos vivir en escena: los colores, atmósferas, recorridos, personajes marinos, proyección del cuerpo del actor-titiritero interactuando con las formas marinas. El collage es un boceto que nos guía en la dimensión poética de la puesta en escena, nos permite dimensionar nuestra inmersión.<sup>120</sup>

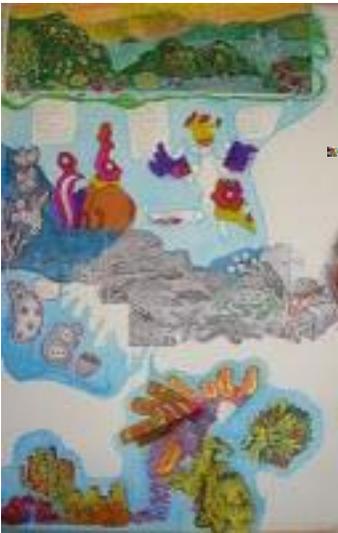
O roteiro visual principal (são várias as versões penduradas na parede) tem muitas cores, tem até formas criativas de mostrar a animação que se propõe na peça; o papel onde está desenhado um peixe se desdobra e parte dele pode ser levantado um pouquinho para revelar

<sup>120</sup> “Primera aproximación al guión”, crônica publicada por Ernesto no blog do grupo ([www.colectivoviralata.blogspot.com](http://www.colectivoviralata.blogspot.com)), o 27 de setembro de 2009.

como seria o mecanismo interior e a posição do ator-animador. Embora esta versão final tenha sido feita quase toda por Ernesto (e as folhas de apontamentos por Sebastián, que assinou cada folha num canto), tudo é um trabalho coletivo de pré-visualização da peça, entre Ernesto, Sebastián e Luisa. Os dois homens são artistas plásticos e a Luisa é designer. Além do trabalho como *Viralata* (que para eles está na linha do teatro de animação de objetos, ou seja, muito mais perto do teatro visual do que do teatro de títeres) eles fazem performance, esculturas e pinturas, enquanto ela desenha e faz roupa.



Nessa primeira visita ao grupo fui convidado para participar com eles de uma das oficinas que estão fazendo semanalmente, para treinar o corpo. Estas oficinas são dirigidas por Ernesto, que voltou há pouco tempo de Buenos Aires, onde fez um curso de pós-graduação em teatro de animação. Ele trabalha



Figuras 26a-c. Elaborando o collage-roteiro de *Mundo profundo*



uma mistura de técnicas atorais com técnicas de ioga, de capoeira e de *full contact*<sup>121</sup>, entre outras. Na oficina trabalhamos os três (Ernesto, Javier e eu), pois Luisa está comprando os tecidos para alguns dos objetos que

<sup>121</sup> *Full contact* é um esporte muito parecido ao boxe, mas que inclui também pontapés e alguns movimentos de artes marciais como o karate e o taekwondo.

movimento. Um movimento em vários sentidos: movimento no sentido em que se fala, por exemplo, em “movimentos sociais”, uma mobilização de idéias, pessoas e coisas, com uma direção aparente ou um conjunto de interesses em comum<sup>141</sup>; mas, também, movimento como natureza sempre dinâmica, instável, de rápida adaptação às necessidades, e como condição *sine qua non* da atividade titeriteira. O movimento é a essência do teatro de animação, com aspectos tanto físicos (conjunção de espaço, tempo, matéria, peso, volume, etc.) quanto psíquicos (a animação é uma conscientização do movimento, sua não-mecanização, o movimento é gesto, ação, intenção, tensão pensada, é expressão do inconsciente) (AMARAL, 1996).

Neste momento atual de crise, no qual nada parece acontecer e no qual a JUTI parece não existir, há também um movimento, mesmo que sutil, no seu estado aparentemente estático.

tiene que ver con esa movilidad inmóvil, entonces si yo estoy quieto, igual no quiere decir que estoy muerto, sino que hay un movimiento dentro también, y un movimiento de los átomos, hay un movimiento de todo, así esté en reposo [...]o sea que la acción es tanto en el momento en que uno está quieto, como cuando está en la acción (Carlos, do grupo *Proyecto Primate*).

Por enquanto, sem pressa, inicio o percurso final deste texto documento, remetendo à uma grande exegese coletiva sobre a JUTI, guiada, em boa medida, pelas perguntas que um dia Sebastián, do grupo *Viralata*, colocou abertamente: por que são necessários os titeriteiros na sociedade? Por que ainda existem?

3.1.1 Entre a organicidade e as hierarquias: o que vai do coletivo libertário à empresa comercial, passando pelo empreendimento familiar

Pacto de aprendizagem: expressão utilizada para substituir a de contrato social, que ligaria os humanos entre si, de modo total, para formar uma sociedade; o pacto de aprendizagem não supõe nada mais que a ignorância comum dos

<sup>141</sup> Aparece aqui a questão problemática de perguntar-se, então, o que é movimento (no sentido acima mencionado) e o que não é, pois, a final das contas, toda coletividade humana, desde a pessoa divisível (o divíduo de Strathern (2006)) até a sociedade, seriam caracterizadas por estes mesmos elementos.

(mas não simulando) para o público do *Hemi* tudo aquilo que constitui a JUTI, que naquele momento era mormente conflitos, tensões e diferenças. Assim, a idéia era aproveitar a reunião para que cada um falasse sobre sua opinião e seus sentimentos sobre a JUTI, colocando-os abertamente, com o objetivo de avançar no processo de compreensão, tanto sobre o que estava acontecendo com o coletivo, quanto sobre a própria natureza do coletivo. Pairava no ar uma forte sensação de desconforto, pois a percepção de muitos era que o coletivo estava configurando-se, exclusivamente, a partir das concepções de um grupo menor de bonequeiros, aqueles que geralmente lideravam as atividades. Por este motivo, era importante conhecer todas as possíveis posturas sobre o que era a JUTI. Em outras ocasiões o coletivo já havia conseguido aliviar tensões internas através de encontros similares, durante os quais as questões polêmicas e conflitantes puderam ser discutidas abertamente. Porém, nesta ocasião tratar-se-ia de uma reunião pública, na qual haveria espectadores alheios à JUTI.

Poucos bonequeiros assistiram àquela reunião na casa de Edgar, talvez porque a convocação foi feita em cima da hora. Basicamente, compareceram os bonequeiros que compõem aquilo que poderíamos chamar de “o primeiro círculo da JUTI” (o núcleo das 5 ou 6 pessoas que mais participam nas atividades) e também Jorge e Germán, do grupo *Ringletes*, que são um caso particular e interessante por serem de uma geração anterior (mais antiga) de bonequeiros, e que – no caso de Jorge, particularmente – já viveu processos coletivos semelhantes ao da JUTI. E claro, eu também estava ali, não só como pesquisador, mas também com a minha própria e subjetiva concepção do que é a JUTI, para compartilhá-la.

Embora poucos tenham comparecido, o exercício exegético foi muito interessante como ponto de partida para o meu campo, ou seja, para refletir sobre a JUTI. Ajudou-me tanto a enxergar outras perspectivas (apareceram depois ainda outras, isso durante a convivência e as entrevistas com aqueles que não participaram dessa reunião), quanto a confrontar e re-valorar as perspectivas que eu mesmo estava trazendo. Assim, apesar da minha familiaridade com a JUTI, esta reunião deu início a um processo de aprofundamento, um exercício para traçar o perfil do coletivo, um perfil cheio de contrastes e contradições, às vezes em estado aparentemente harmônico ou complementar.

Considero que o único aspecto que pode enquadrar a JUTI como uma entidade reconhecível e remotamente delimitável é que ela é

vão ser construídos e Sebastián ainda não chegou. O trabalho em grupos de três é muito produtivo, penso ao terminar a sessão. Acho que é mais comum o trabalho de duplas porque a comunicação e a troca de energias são mais simples; no caso do trabalho em trios, a procura da sintonia do ritmo coletivo implica uma maior integração e uma maior exigência de concentração e percepção. É importante adquirir consciência da respiração, da batida do coração, dos movimentos próprios e dos outros. Para Ernesto é fundamental o silêncio como momento que antecede a palavra, e a quietude que antecede o movimento.

Logo após a oficina, ficamos conversando algumas horas sobre diferentes temas (Sebastián e Luisa chegaram enquanto estávamos trabalhando), mas principalmente sobre a peça nova. *Mundo profundo*, a peça nova, é uma proposta de um tipo de narrativa que eles estão explorando, pois se trata de uma espécie de documentário sobre a vida marinha (inspirado no estilo dos documentários do francês Jacques Cousteau), mas na linguagem do teatro de animação<sup>122</sup>. Não há personagens individualizados, nem uma estrutura narrativa aristotélica, com um conflito a resolver e uma estrutura épica, trágica ou cômica.



Figura 27. Cena de *Mundo profundo*

Mas antes, trata-se de um mergulho no mundo marinho, a partir da ótica estética do grupo *Viralata*, isto é, o interesse não está no realismo da mimese, e sim no realismo da sensação de viagem, de deslocamento para um outro ambiente. A pesquisa é fundamental, para que possam ter uma base documental, tanto sobre o mundo marinho quanto sobre opções plásticas, para que depois eles possam juntar tudo na adaptação estética e cênica. Assim, penso no teatro como uma sofisticada arte do engano, que requer – no caso específico dos títeres – uma dedicação intensa e prolongada para explorar e testar materiais e mecanismos cujo

<sup>122</sup> Ver no anexo 3, o vídeo feito pelo inventor da ATICO, como parte do seu relatório sobre a execução da *Beca de Formación Artística* (3.3 “Mundo Profundo”).

efeito ou aparição em cena é de apenas uns poucos segundos... segundos prezados de artifício, alusão e fantasia.

[...] los referentes son fundamentales para el desarrollo de cualquier proyecto, y no solamente desde lo de los títeres y las artes plásticas y el teatro, sino desde la ciencia, o sea, [...] si usted va a ser biólogo marino, pues tiene que saber qué ha hecho la otra gente sobre truchas para poder trabajar con truchas. Lo mismo [...] la antropología, si usted va a hacer una investigación antropológica tiene que saber sobre eso que usted va a investigar qué han hecho los demás, para tener una idea clara de hacia dónde va a poner usted a hablar su proyecto. Y muchos grupos de títeres, [...] lo hemos visto, terminan es haciendo una idea que tienen en su cabeza, pero sin observar alrededor qué más se ha hecho (Sebastián, do grupo *Viralata*).

O trabalho do grupo é sempre marcado por uma busca por referentes, principalmente nas artes plásticas (não tanto nas cênicas). Curiosamente há um interesse do grupo em se afastar da tradição titeriteira, que acham está estancada e acomodada demais, deixando de explorar linguagens e estilos próprios.

[...] si los cuatro o cinco grupos que tenían la batuta<sup>123</sup> hace 30 años, y que la han llevado, ya están agotados, y el otro poco de gente que está ahí al lado sigue haciendo la misma babosada<sup>124</sup>, ¿cuál va a ser la evolución o qué es lo que nosotros queremos como jóvenes titiriteros?, y ese es uno de los cuestionamientos que yo siempre le he hecho a la JUTI: ¿dónde está la conciencia de juventud titeritera, que es la que queremos, si todos como titiriteros nos sentamos a ver nuestra obras y muchas de ellas terminan siendo la misma vaina de la misma vaina? (Sebastián, do grupo *Viralata*)

<sup>123</sup> *Tener/llevar la batuta*: “levar o timão”.

<sup>124</sup> *Babosada*: “baboseira”, “bobagem”.

### 3. REFLEXÕES DE UM *TRICKSTER*. CONSIDERAÇÕES FINAIS

#### 3.1. A JUTI é movimento, mesmo quando quieto

¿Qué es un movimiento?

**Movimiento es el cambio que ocurre entre dos inmovilidades.**

Ahí empezamos.

Pero, ¿no es el movimiento, simplemente, un desplazamiento?

En la propuesta de definición que acabo de hacer yo quiero poner el acento en la palabra cambio. Es que cambio significa **necesariamente** desplazamiento en el espacio? Estamos acostumbrados a medir los movimientos en términos de tiempo y espacio, pero en realidad carecemos del conocimiento exacto de conceptos tan amplios o, mejor dicho, esos conceptos se modifican incesantemente gracias a la investigación y a los descubrimientos científicos. Hay que reservarse ante lo desconocido aunque tratemos de dominarlo estableciendo definiciones. Las definiciones, por lo demás, siempre implican limitaciones (MESCHKE, 1988, p. 48, grifo do autor).

Logo no segundo dia em que estava em Bogotá para começar o trabalho de campo da pesquisa, participei de uma atividade da JUTI, uma das mais intensas que vivenciei durante os cinco meses da pesquisa. Uma semana antes, havia começado, na *Universidad Nacional*, o sétimo Encontro do Instituto Hemisférico de Performance y Política (chamado de “Hemi”), cuja temática geral era: “Cidadanias em cena: entradas e saídas dos direitos culturais”. A JUTI havia sido convidada para apresentar um dos seus documentários e para falar sobre sua experiência, em uma sessão temática intitulada “Construindo políticas em imagens”, que aconteceria na terça-feira. Assim, para preparar a apresentação, uma reunião foi marcada na segunda-feira, na casa de Edgar, do grupo *A-Garrapattta*. Eu havia chegado domingo à noite, mas estava pronto para mergulhar nas atividades do coletivo e achava que esta, em particular, seria muito proveitosa, uma espécie de exercício de exegese coletiva. A reunião iniciou com a proposta de aproveitar a participação no evento, para discutir publicamente as questões que levaram o coletivo à sua crise, mais ou menos encenando

algun fim, mas da prática que é um fim em si mesma (NACHMANOVITCH, 1993, p. 70, grifo do autor).

Assim, no contexto da JUTI, o ato de disciplinar corpos e objetos não procura apenas fixar as partituras apropriadas para delimitar o que vai devir nas performances, mas antes tornar cada vez mais profissional a improvisação, mais sério o jogo, mais complexa a simplicidade das emoções e expressões, mais maduro o ridículo, mais triunfal o fracasso, mais naturalizada a ambivalência.

Vale sublinhar que isto acontece numa dinâmica coletiva desse processo disciplinar, de forma semelhante à ilustrada por Nachmanovitch, referindo-se especificamente à música.

Além das surpresas estéticas que podemos encontrar na exploração de nosso ofício, vivemos em comunidade e reagimos uns aos outros graças à capacidade de *ouvir*, *observar* e *sentir*. A realidade compartilhada que criamos nos oferece mais surpresas do que nosso trabalho individual. Quando tocamos com outras pessoas, existe um risco real de cacofonia, cujo antídoto é a disciplina. Mas não precisa ser a disciplina do “vamos a estabelecer uma estrutura de antemão”. Trata-se da disciplina da mútua consideração, da consciência do outro, de saber ouvir o outro e da disposição para a sutileza (NACHMANOVITCH, 1993, p. 93, grifo do autor).

São, justamente, estes os aspectos presentes nos corpos e objetos disciplinados, ou contra-disciplinados, que constituem a agência multinodal chamada JUTI e que, aliás, me podem levar a refletir, a partir dela, sobre “o político”.

A proposta de *Mundo Profundo* é a de levar o público a outro lugar, e talvez seja essa a história, se é que a peça tem alguma. Um dos principais desafios dramaturgicos que apresenta o processo criativo desta peça é o de demonstrar que o conflito não é um elemento indispensável da estrutura narrativa, como é comumente considerado.

Recordemos pues que los conflictos deben ser siempre considerados como dos fuerzas que se oponen y, al mismo tiempo, como dos propuestas para el proceder, aunque casi siempre diferentes y a veces antagónicas (CURCI, 2007, p. 135).

Retomando esta definição de conflito, acho que talvez o grupo *Viralata* não consiga esquivar-se da questão de trabalhar a peça a partir de um conflito. Embora na peça aparentemente não haja um conflito dramático (ou seja, não há situações opostas, antagônicas ou de confronto entre os personagens), haveria sim, na própria concepção dos integrantes do grupo, um conflito projetado na relação com o público, pois é com ele que a ousada proposta se choca, procurando assim tanto formar novos olhares do público para seus objetos animados<sup>125</sup>, quanto criar uma estética própria do grupo como um modo de consolidá-lo como referente do teatro de animação de objetos. Essa procura por uma identidade plástica não é um interesse exclusivo do grupo *Viralata*; na verdade, é uma inquietação que aparece em quase todos os grupos, inclusive naqueles que têm mais anos de existência, como o grupo *Ringletes*.

[...] yo me defino en este momento como un proceso de búsqueda a muchos niveles, yo pienso que no he podido definir mi estética, no sé todavía quién soy estéticamente, pero es la búsqueda, hay caminos... hay personas y sentido que de pronto han encontrado con más facilidad esos procesos, entonces desarrollan otras cosas, pero pienso que esos procesos son muy personales y muy individuales (Jorge, do grupo *Ringletes*).

É complicado dar conta dos processos criativos dos diferentes grupos da JUTI; minha intenção aqui foi a de aproveitar os casos dos grupos *Proyecto Primate* e *Viralata* para ilustrar alguns elementos complementares, pois sem dúvida o eixo da produção criativa da JUTI

<sup>125</sup> Ou seja, em termos marxistas, gerando um consumo produtivo da peça.

passa pela improvisação, assunto que já foi tratado em vários lugares do texto. Porém, se a vontade de se transformar em referente do teatro de títeres ou de animação de objetos é recorrente nos diferentes grupos, a JUTI como coletivo de coletivos não escapa da imperiosa necessidade de estabelecer-se também como referente plástico, e não apenas como referente político ou organizativo, preocupação aparentemente mais notória.

¿Cómo son los procesos artísticos de la JUTI?  
¿Qué es lo que se apoya? ¿Qué es lo que se hace,  
y para qué se hace? No es cuestión de buenos o  
malos, pero es importante definir estas preguntas  
para las cosas que se hacen (Camilo).

## 2.7 Vivendo do ofício

### 2.7.1 O risco da profissionalização

Não é por acaso que esta é a última seção do capítulo, pois a questão da profissionalização dificilmente pode ser tratada sem que para isso seja preciso abordar os aspectos tanto organizativos quanto artísticos. Assim, aproveito esta oportunidade para culminar essa artificial – embora útil – dissecação do corpo do coletivo. Ciro Gómez, diretor do grupo *Hilos Mágicos*, considera a profissão dos bonequeiros “como una gran mesa sustentada en cuatro patas: la artística, la técnica, la organizativa y la económica. Si no hay equilibrio entre ellas, la mesa cojeará, si falta alguna, corre el grave riesgo de caerse” (GÓMEZ, 1990, p. 103).

Ora, o que significa profissionalizar o ofício? Trata-se de oficializá-lo? Legitimá-lo? Burocratizá-lo? Taxá-lo? Acreditá-lo? Perante quem?

Para Gómez (1990), o principal problema no caminho da profissionalização é o aspecto econômico. São vários os fatores que incidem no baixo valor econômico do teatro de bonecos: o tipo de salas que apresentam peças de animação, a trajetória do grupo, a própria auto-avaliação dos grupos, a falsa idéia de o teatro infantil ser mais barato do que o teatro para adultos, entre outros.

Assim como o teatro de bonecos é histórica e culturalmente ambivalente (oscilando entre representações e encenações sagradas e profanas), a classe social dos bonequeiros apresenta contrastes enormes:

oculto, é ineludivelmente ativo, como uma espécie de complexo mecanismo de alavancas e roldanas que põem em movimento os objetos, estes sim visíveis aos olhos do espectador.

El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y de rapidez [...] una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice (FOUCAULT, 2002, p. 156).

Ora bem, em relação aos corpos dóceis que dita disciplina fabrica (FOUCAULT, 2002), como pensar o processo que acontece entre os corpos animados dos objetos, e os corpos mesmos dos manipuladores, todos eles suportes de um gesto eficaz? Ou é melhor assumir que se trata de um corpo só (ator-objeto) composto? Para o caso específico do teatro de animação de objetos, caberia considerar que existem, entre mais outras (talvez mais clássicas ou convencionais), umas técnicas contra-disciplinares (isto é, sem deixar de ser disciplinares), na criação de corpos organicamente dóceis, constantemente submetidos a um controle minucioso das suas forças, da sua operatividade, mas a partir de dinâmicas de jogo, de experimentação, de permanente procura pela inovação, hibridização ou reconfiguração da linguagem possível e necessária?

Quando se aborda esta questão a partir da técnica da improvisação, como faz Nachmanovitch (1993), é possível eliminar os limites artificiais que separam o “exercício” da “verdadeira execução”<sup>140</sup>:

No mundo ocidental, praticar significa adquirir técnica. Essa noção está relacionada com a ética do trabalho, que nos ensina a suportar a luta ou o aborrecimento hoje em troca de recompensas futuras. No mundo oriental, ao contrário, praticar é criar a pessoa, ou melhor, revelar ou tornar real a pessoa que já existe. Não se trata de prática *para*

<sup>140</sup> No mesmo sentido, Menezes Bastos (2001) trata disto, ao referir-se à não-instrumentalidade do “ensaio” em relação à “encenação” do rito na festa do Jaguaritica (“Yawari”) entre os Kamayura.

disciplinar o trabalho artístico, ou, como já foi dito antes, a levar a sério a brincadeira. A importância da técnica para o trabalho do bonequeiro estaria na oscilação entre o desenvolvimento tecnológico (experimentação com mecanismos e materiais, com o objetivo de aperfeiçoar a habilidade de manipulação dos objetos) e um crescimento espiritual (experimentação e exploração do próprio ser e seus desdobramentos, com o objetivo de aperfeiçoar a habilidade como ator, através dos objetos-personagens ou do próprio corpo do ator animador). Assim, e contrário ao que alguns bonequeiros acreditam, considero que ao treinamento como animador soma-se o trabalho disciplinador do ator.

Hay animadores que no logran actuar, y entonces la obra no llega adonde tiene que llegar. Por eso el trabajo de actor tiene que ser algo depurado, el muñeco tiene unas características que reflejan el personaje que podría ser, pero la contraparte es la forma como el actor asume eso, o sea lo que ya está presente en la plástica del objeto (Jorge, do grupo *Ringletes*).

Eu considero que trata-se, na verdade, de um exercício de circularidades entre o que os bonequeiros chamam de técnica (que aparece como um universo de práticas e saberes neutros) e a imaginação, sendo talvez uma questão de imaginar as técnicas possíveis, bem como de tecnificar o imaginado possível. Nos termos de Beltrame (2008), trata-se em geral de um processo técnico<sup>138</sup>. A analogia que o autor faz do boneco com o instrumento musical, estabelece a “necessidade de formação sistemática contínua, pela qual adquira disciplina corporal, treino com o ‘instrumento’ com o qual vai se expressar” (BELTRAME, 2008, p. 28). Não é apenas o trabalho (que pode ser considerado como disciplinar<sup>139</sup>) com o boneco como instrumento, pois aí também está o corpo do ator-animador, mais evidente quando intervém como personagem, ou quando manipula à vista (ou seja, quando o animador não se oculta atrás da empanada). O corpo do ator-animador sempre está presente; mesmo quando mantido

<sup>138</sup> De forma semelhante, Mauss (1971) define a técnica como ato tradicional eficaz – ou seja, não há técnica se não há tradição- e são as técnicas corporais anteriores às técnicas com instrumentos. Ou melhor, o próprio corpo é o primeiro instrumento do ser humano.

<sup>139</sup> “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las ‘disciplinas’” (FOUCAULT, 2002, p. 141).

já foram apoiados pela Igreja, pela realeza, artistas exclusivos dos príncipes ou, ao contrário, artistas ambulantes, errantes, marginais, charlatões, ladrões, de vida anárquica e imoral (JURKOWSKI, 1990). Conseqüentemente, autoreconhecer-se como bonequeiro no mundo da JUTI faz parte de uma estruturação de diversas relações de forma tal que se priorizam aquelas que, paradoxalmente, teriam mais características dinâmicas e instáveis. Sobre o sujeito multifacético, composto de relações diversas, Latour (2002) afirma, de forma muito apropriada:

Se o antigo sujeito da psicologia podia acumular sobre si mesmo, no seio de sua interioridade, a totalidade de seu ser, aquele que aqui aparece, quase-sujeito misturado aos quase-objetos, assemelha-se antes com algo disposto em camadas, como uma massa folhada, atravessado por diferentes veículos onde cada um o define em parte, mas, sem jamais ali se deter completamente (LATOUR, 2002, p. 94).

O Estado não só tem como objetivo fornecer apoio econômico – apoio que muitas vezes é problemático devido às condições, temporalidades e ritmos que impõe à atividade artística; já desde o período colonial, há interesse, por parte dos governantes, de documentar e preservar a cultura. Este quadro se repete depois do processo de Independência, na segunda década do século XIX, pois consideravam-se as relações entre cultura e território como fonte de identidades comuns à República; isto é, percebe-se a cultura como uma forma de construção de nação (GALEANO, 2009). Segundo a pesquisa deste psicólogo e bonequeiro da JUTI<sup>126</sup>, houve um período anacrônico em relação às políticas culturais na Colômbia, entre os anos 1886 e 1930, sob a hegemonia do partido conservador<sup>127</sup>, que entregou à Igreja católica a educação formal e, assim, a cultura se transformou na Cultura, ou seja, nas “Belas Artes” (GALEANO, 2009). Nos próximos 16 anos, os

<sup>126</sup> Trata-se de Mauricio Galeano, do grupo *Materile*.

<sup>127</sup> A história política da Colômbia está marcada principalmente pela existência dos partidos liberal e conservador, protagonistas centrais das guerras civis sofridas desde que foi constituída a nação colombiana (a guerrilha das FARC, inclusive, surgiu de uma dissidência das guerrilhas liberais, organizadas armadamente contra o governo conservador daquele momento). É interessante pensar, por exemplo, que se tratam de partidos políticos que perpassam as diferentes camadas sociais, e cuja diferenciação pode, muitas vezes, parecer confusa: “los partidos eran una de las pocas fuerzas unificadoras en una nación dolorosamente fragmentada geográfica y culturalmente” (BUSHNELL, 2009, p. 142).

presidentes foram todos do partido liberal, período que é denominado *República Liberal*. Durante este período, a atenção foi dada às políticas culturais que abrangem os setores populares e a educação artística (lembrando que em 1936 é criado o *Teatro del Parque Nacional*, com o propósito de preservar e desenvolver o teatro de marionetes)<sup>128</sup>. Somente em 1968 é criada *Colcultura*, a primeira entidade pública descentralizada com funções especializadas no setor cultural. Com a nova Constituição Política de 1991, que reconhece o caráter multicultural e pluri-étnico da nação colombiana, o regime democrático passa de ser representativo, a ser participativo. Disso decorre uma mudança nas condições da interlocução entre os cidadãos e as entidades estatais, sendo que a partir de então os primeiros têm o direito a um papel mais ativo na elaboração das políticas setoriais que as segundas regulamentam e legitimam.

Para el caso concreto del teatro de títeres colombiano y de las artes en general, se crea el Ministerio de Cultura y de allí se generan los sistemas nacional, departamentales, municipales y demás de cultura, que son organismos consultivos para la formulación, apropiación y desarrollo de las políticas culturales de los entes territoriales y del país en conjunto. [...] si revisamos las políticas culturales del país, estas tienden a proteger los sectores más rentables de la economía como el cine y los medios audiovisuales, con la entrada de las tecnologías de la comunicación y la información que permiten la convergencia digital, las políticas públicas tenderán a sucumbir ante las fuertes presiones cabildantes de los medios más poderosos, la ley del espectáculo cuya idea inicial permitía crear condiciones impositivas más favorables para las MIPYMES<sup>129</sup> culturales se vio seriamente golpeada por las presiones de los grandes empresarios que encontraron una forma

<sup>128</sup> Considero necessário evidenciar aqui o risco de uma interpretação maniqueísta, que assumiria que a Igreja católica esteve – e está – exclusivamente ligada ao partido conservador (o partido liberal também tem essas ligações, embora possam ser menos evidentes ou generalizadas), ou que a Igreja católica foi única responsável pelo viés da educação formal, no que tem a ver particularmente com valores e elementos culturais. Dito de outro modo, expressões culturais populares ou profanas, marginais às “Belas Artes”, também tem sido promovidas ou iniciadas por setores ou integrantes da Igreja católica.

<sup>129</sup> MYPIMES: “medianas y pequeñas microempresas”, média e pequena micro-empresas.

donde uno tiene que pasar mucho tiempo juntos, llega un momento en que uno sólo se la pasa con esas personas, ¿entonces pues dónde busca pareja? [...] Entonces está ahí como en ese mismo combo. Creo que a la JUTI le pasó, de la JUTI salieron muchas parejas precisamente por eso, porque mucha gente se la pasaba ahí metida [...] Y también la otra es que [...] es difícil acercarse a otras personas, [...] es un oficio que es muy elitista, en el sentido que se acerca muy poca gente [...] hay gente que lo ve muy menor, o hay gente que lo ve muy difícil, [...] tanto por el arte mismo como por la sobrevivencia, entonces pues dicen, “¿pero uno de qué vive de eso?”, o “¿cómo hago yo para mover esos títeres y hacer que la gente se ría?, no, yo no puedo, no soy capaz” [...] entonces pues a la larga como que la familia de uno es la que está ahí mas cerca para contagiarla del asunto [...] Además también porque es un teatro económico [...] O sea, si mi mujer sabe coser, pues entonces ella cose, y no me va a cobrar los 20 mil que me cobra la señora de al lado, sino me va a cobrar 5 mil [...] entonces pues supongamos que yo tengo una obra de 2 personas, y llega un momento en que necesito 3 [...] entonces yo le voy a decir a mi primo, o a mi hermana, [...] alguien que no me cobre [...] una persona que de pronto le pueda dar un aguante mientras se vende alguna función, si es que el espectáculo llega a tener el éxito requerido. En cierto modo porque pues todavía no se ha pensado mucho en empresas, o sea en empresas que tengan sueldos fijos, y hablábamos un poco de eso, que de pronto eso no era tan viable tampoco en el teatro de títeres (Rossmery, do grupo *El beso*).

[...] es como los circos, cuando se vuelven circos pobres, que lo termina haciendo la familia, o sea, convivían todos, todos hacían todo, pues terminan casándose los mismos, porque con quién más [...] y quién más va a entender, además... (Mauricio, do grupo *Materile*).

Por outro, ditas exigências também levam o bonequeiro a

empanada.

Há uma particularidade no final da peça. Diferente da maioria de apresentações de teatro de títeres, nas quais os bonequeiros, no final da peça, aparecem no palco para receber os aplausos do público, *Proyecto Primate* escolheu manter os animadores atrás da empanada. Assim, a peça acaba e os animadores aparecem como objetos animados, isto é, aparecem fotos deles (inclusive também da Amaranta, a filhinha deles, que é apresentada como diretora da peça), cada uma colada a um corpinho de papelão. Esses são os animadores que recebem o aplauso do público. A explicação que eles me deram para justificar esta escolha é muito parecida à postura de Camilo sobre o problema da prepotência e falta de humildade entre atores animadores (ver seção 1.5); Carlos e Lucía preferem não aparecer como aquilo que está detrás de tudo, mantendo até o final o foco nos objetos. Assim, o artifício se mantém por mais tempo, e é só muito depois da peça acabar que aparecem no palco Carlos e Lucía, para falar com o público enquanto organizam, arrumam e desmontam o cenário. Eis outro aspecto que vale salientar sobre o teatro de títeres em geral, exatamente este momento pós-performance, durante o qual a platéia se desmancha, uma parte indo embora, mas outra parte invadindo o palco, aproximando-se com curiosidade para conhecer de perto os objetos, o cenário, os mecanismos, os truques, as vozes... e nem sempre são apenas as crianças.

e e e

Como dito na seção anterior, é difícil separar aqui a dimensão organizativa daquela que é propriamente artística. Essa diferenciação que eu propus desde o início do texto, com a intenção de solucionar a questão da estrutura do texto, apresenta-se recorrentemente antes como problema, lembrando a separação entre o puro e impuro, abordado por Jacques (2007) a partir de Dumont (1992)<sup>137</sup>. Por um lado, as exigências que impõem as condições socioeconômicas para desenvolver um trabalho como titeriteiro, levam a certas recorrências, como as relacionadas com a formação particular dos grupos.

[...] es un trabajo de todo el tiempo, o sea, no es un trabajo de 8 [a.m.] a 5 [p.m.], es un trabajo...pues si uno lo va a ver por el lado de las funciones, por lo menos los fines de semana, que es un tiempo totalmente familiar. [...] es una cosa

<sup>137</sup> Na seção 3.1.1 será desenvolvida esta questão.

de crear a través de ella “oligopolios” para nuestro pequeño mercado; la ley del teatro nació sin dientes lo que implica que es un texto inoperante pues no se concertó la financiación de la misma y las regulaciones que permiten realizar la labor de la creación de manera digna (como las regulaciones a la seguridad social del artista o del gestor cultural) vienen en burro y no parecen llegar de forma muy certera (GALEANO, 2009, p. 5-6).

A tentativa do Estado nacional de criar mecanismos para profissionalizar o ofício dos artistas, procura legitimá-los bem como fomentar novos espaços de formação (que em muitos casos funcionam apenas como espaços de validação oficial). Embora este seja um mandato da Lei Geral de Cultura, trata-se de uma política de implicações ambíguas, pois ao mesmo tempo em que dignifica os artistas, traz também conseqüências problemáticas com a homogeneização e regularização. Ou seja, conseguir legitimação e reconhecimento como bonequeiro profissional (questão que é uma vitória para os oficiantes desta arte popular, historicamente marginal, perante o Estado e a própria sociedade) pode implicar, por exemplo, em uma limitação em relação às possibilidades de experimentação com a linguagem da animação de objetos, bem como em uma inibição dos hibridismos com outras expressões artísticas. Voltarei a este assunto no último capítulo.

Ora, a profissionalização em termos de regularização do ofício por parte do Estado é uma questão polêmica. De fato, os artistas em geral (não só os bonequeiros) não têm prestações sociais<sup>130</sup>, apesar de já existir uma lei geral de cultura que obriga o Estado a elaborar uma política pública específica a este respeito. Aliás, os recursos econômicos destinados a apoiar o setor são bastante limitados (ver seção 1.2.2).

La profesionalización de los artistas es un mandato consagrado en la Ley General de Cultura, sin embargo la cosa no se ha podido viabilizar sino hasta el año pasado [2009] cuando

<sup>130</sup> Por prestações sociais, refiro-me às garantias laborais mínimas exigidas pela lei colombiana, que incluem a afiliação do trabalhador, por parte de quem emprega, ao sistema de saúde (público ou privado) e a um fundo de pensão de aposentadoria (novamente, público ou privado). No caso dos trabalhadores independentes, como é o caso da maioria de artistas, ditas afiliações (e as correspondentes taxas mensais) ficam sob sua própria responsabilidade.

el Ministerio de Cultura lanzó el programa de profesionalización de artistas de la mano de algunas universidades. El programa pretende que las universidades titulen a los artistas empíricos en varias áreas [...] Sobre el tema particular de los títeres amparados en esa ley y en la política en mención, se propone hacer un proceso de titulación para los titiriteros, el rollo<sup>131</sup> es que sería reconocido como profesional en artes escénicas, y hasta ahora ninguna de las entidades universitarias ha dado el aval para hacer un curso específico en títeres, eso lo detiene un poco aunque hay una negociación con la ASAB que quiere abrir algo en animación de objetos, pero eso está en veremos<sup>132</sup>. En este momento [...] no hay nada resuelto, además de la ley y de la política de gobierno, no hay nada referente a una carrera sobre títeres o a un título en títeres o teatro de objetos en el país y eso está lejos (Mauricio, do grupo *Materile*).

Nesta afirmação do Mauricio, que é um dos bonequeiros da JUTI mais envolvidos na questão das políticas públicas do setor artístico, fica claro que o problema da profissionalização envolve, de forma inseparável, questões tanto de formação quanto de legitimidade e reconhecimento. Conseqüentemente, para muitos, a profissionalização é determinada, principalmente, pelos próprios processos de aperfeiçoamento do afazer.

[...] pienso que falta más profesionalismo a nivel general -y me incluyo a mí- en los grupos de títeres de Colombia, en muchos: como en camellarle<sup>133</sup> a cada cosa, a la música, a cada cosa, y sacar un trabajo que así a uno no le guste, pero que diga “hombre, esto está...” [...] como cada cosa bien hecha, pienso que eso le falta a muchos grupos de Colombia, que creo que es bueno estar en ese camino, que es bueno volverlo como profesional. Y hay buenas vainas por todo lado, uno mira, pero pienso que...no sé si es más como

<sup>131</sup> *Rollo*: aquí é usado num sentido equivalente a “assunto chato, tedioso”.

<sup>132</sup> *Estar en veremos*: “ainda sem definir/decidir”.

<sup>133</sup> *Camellar*: “trabalhar”.

(Rossmery, do grupo *El beso*).

Embora os processos da JUTI não pareçam ter consolidado grupos novos (na maioria dos casos, apenas levou a novas reconfigurações dos grupos já existentes), e, portanto, poder-se-ia dizer que tiveram um baixo impacto na formação de novos bonequeiros e/ou palhaços de ofício, permitiram sim enriquecer e ampliar os recursos artísticos em geral (além das técnicas de construção e de animação, apropriou-se do trabalho com o *clown*, da improvisação, do vídeo, da escrita (de crônicas, artigos e ensaios), etc.). Simultaneamente, serviram como uma espécie de filtro para profissionalizar o coletivo, isto é, para fortalecê-lo como coletividade de pessoas convencidas e engajadas para reivindicar, de todas as formas possíveis, a arte da animação. Voltarei ao assunto no último capítulo, quando discuto esta reivindicação perante o Estado.

### 2.7.2 Disciplinando corpos e objetos

Assisto à estreia de “Monerías” do grupo *Proyecto Primate*, na sala de *Hilos Mágicos*. A peça é bastante visual, sem diálogos, a única língua falada é a dos macacos, uma espécie de gíria muito divertida<sup>135</sup>. As crianças curtem muito as situações engraçadas, ainda mais quando o macaco maior sai do palco, animado por ambos os bonequeiros (Carlos e Lucía). Depois de aproximadamente meia hora de situações que acontecem de forma padronizada (ou seja, com figuras animadas acima de uma empanada<sup>136</sup> que oculta aos bonequeiros), num dos lados do palco aparece, timidamente, um macaco vermelho, o mesmo personagem que apareceu anteriormente na peça, mas agora ele é de um tamanho maior. Percebe-se o assombro no ar, a depurada técnica de animação aproxima os limites entre uns e outros, entre a floresta e as filas de cadeiras de uma sala de teatro, entre um macaco, sua sobra anima-dora dupla, vestida de preto, e os corpos sentados com os seus sentidos atentos. O macaco, cada vez mais à vontade (até mesmo atrevido), explora com curiosidade ilimitada tudo que aparece na sua frente: bolsos, sapatos, cabelos, mãos e, com muito desembaraço, rouba, tira, joga, bagunça. Depois de alguns minutos brincando com as coisas que achou, sobe a um cipó, balança, pega uma banana e vai embora, para voltar ao mundo selvagem – e proporcionalmente menor – da

<sup>135</sup> Ver no anexo 3, os trechos da peça aqui mencionados (3.4 “Monerías”).

<sup>136</sup> Veja nota 12 do capítulo 1.

usted dice, “bueno, primer cumpleaños<sup>134</sup> de diez años”, si ya llegó a diez años, ya ahí está bien, pero todos somos grupos de gente que ya lleva 10, 8 o 7 años trabajando con títeres, pero no hay ningún grupo que todavía tenga renombre, y si no se trabaja para ese renombre a un futuro, pues lo que se está haciendo ahorita, no va a tener trascendencia (Sebastián, do grupo *Viralata*).

Dita transcendência não é um assunto exclusivamente ligado à procura de uma identidade plástica ou do reconhecimento como referente artístico (a partir de uma posição consolidada no campo artístico, sobretudo perante o grêmio de bonequeiros), como salientado pelo grupo *Viralata*, mas que também diz respeito à comunicação afetiva com o público (ou seja, às posições configuradas durante a performance e em função dela mesma).

[...] yo sí creo que cuando las cosas se hacen muy bien, con plena conciencia, con el corazón, tienden a ser mucho más fáciles de vender porque la gente sí valora eso. O sea, las personas todavía valoran esas cosas, y la gente cuando va a ver teatro, busca ver algo que no sea lo que ve en la televisión; siente, busca ver algo que sea auténtico, algo que lo mueva y que sienta que el que está allá también se está moviendo, se está moviendo emocionalmente (Mauricio, do grupo *Materile*).

Ora, será que a JUTI tem sido uma escola também neste sentido?

[...] en un momento dado se pensó que la JUTI era como poderle enseñar a otra gente que el arte también podía ser una forma para poder vivir bien, o sea, bien dignamente, así como en un momento dado nosotros lo aprendimos en otros espacios. Pues era como la idea también, que hubo gente que lo tomó, como hubo otra gente que no le interesaba, que les interesaba que otros gestionaran, y solamente llegar ese día y recibir los 50 mil pesos, entonces pues también había ahí un problema de mentalidad complicado

<sup>134</sup> *Cumpleaños*: “aniversário”.

falta de disciplina o... o nuestro trópico (Lucho, do grupo *Castillo del gato*).

En una conciencia que nosotros creemos es que el producto es lo que habla, [...] y es como poniendo obras y obras, y empezar a hablar de las obras, no del concepto. Y por eso creo que nosotros reflexionamos mucho sobre la profesionalización de esto que es *Viralata*, así como somos una empresa, también somos artistas, somos manipuladores, somos vestuaristas pero todo a nivel profesional. No de conceptos, sino en la práctica (Sebastián, do grupo *Viralata*).

A isto se acrescenta a questão, já discutida, da problemática gerada pela não diferenciação entre teatro de títeres e teatro infantil, importante aqui, sobretudo, quando o assunto são os editais públicos de bolsas e apoios.

creo que hay que posicionar temas, hacer incluir la palabra “títeres” en las convocatorias; “títeres”, no “teatro de niños”, ni “infantil”; nada, “títeres”, u “objetos”, o “teatro de animación”, o lo que sea, como lo quieran llamar, porque creo que hay que dar una lucha importante por la profesión (Héctor, do grupo *La pepa del mamoncillo*).

Numa conversa com Edgar, do grupo *A-garrapatita* e Liliana, do grupo *Materile*, surgem aspectos que possibilitam uma melhor compreensão dos caminhos empreendidos pelos jovens bonequeiros para tentar conseguir estabilizar-se no ofício.

L: Otra cosa es que también los grupos han encontrado la forma de participar en convocatorias artísticas de otra forma, no sólo presentando sus obras, sino dictando talleres, haciendo obras específicas para algún motivo que requiere una institución, un colegio o una entidad pública...

E: Bueno, ahí ya que lo mencionas ahí también hay una diferencia entre ATICO y la JUTI, y es que ATICO sigue muy restringido a un medio teatral, no sé si la palabra sea clásico, pero sí convencional. Entonces ATICO ya tiene un proyecto, que son las Titiriferias, las muestras,

estos proyectos de creación, que se estrenan en los teatros, y lo más “revolucionario” es que arman una carpa inflable en un parque, en donde adentro arman un escenario, y llevan al público a que entre a la carpa y vea una función. En la JUTI esos grupos nuevos sienten la necesidad de que los títeres no solo estén en los teatros, y de que no solo la relación del títere con el público sea desde un escenario. Entonces ya muchos de los grupos de la JUTI han participado en convocatorias fuera del medio teatral, [...] con convocatorias de ciertas entidades del Estado, como ahorita nosotros tenemos la posibilidad de trabajar de payasos en intervenciones de una campaña del Departamento Nacional de Planeación, hay otro grupo que trabaja en publicidad, hay otros grupos que trabajan con otras entidades, con otro tipo de intervenciones en la calle...

L: En temáticas específicas, salud sexual y reproductiva para jóvenes, cosas así, resolución de conflictos...

E: Y se empieza a diversificar el campo, inclusive nosotros hemos tenido la oportunidad de trabajar en programas de televisión, que también es otro campo [...]

L: También es una diferencia entre la JUTI y ATICO [...] que la mayoría de los miembros de los grupos de la JUTI son profesionales en algo, en una profesión no necesariamente artística, o sea, hay artistas plásticos, hay pedagogos, hay politólogos, hay sociólogos, hay médicos, hay lingüistas... y todos son como profesionales, o por lo menos han pasado un buen tiempo en la universidad. Eso les da una formación que es válida a la hora de sentarse a formular un proyecto o una convocatoria. La mayoría de los grupos tradicionales no han tenido una formación universitaria, sino que se dedicaron al arte, les funcionó, ganaron plata y se quedaron ahí.

E: Y tienen una formación hacia los títeres más desde la actuación, que también marca una pauta ahí, desde eso que tú estás diciendo de por lo menos escribir el proyecto, también digamos que ahora con toda esta nueva tendencia desde la

pedagogía y desde la sensibilización, [...] entonces ya por ejemplo tú encuentras muchas opciones de trabajo, en que dicen necesitamos a un sociólogo que se invente una intervención de payasos. Entre nosotros es muy común; en la generación anterior, es muy difícil.

Embora se renovem os espaços para a realização de atividades por parte de bonequeiros (além da apresentação de peças), estes parecem não responder às iniciativas estatais para regularizar o ofício; pelo contrário, são estratégias e reações perante a reconfiguração de um mercado laboral que de repente oferece mais oportunidades àqueles artistas que são formados em alguma área profissional, ou então àqueles formados que esporadicamente praticam algum tipo de arte. Ora, isto pode implicar, por isso mesmo, numa resignificação, ou melhor, numa recomposição dos múltiplos elementos que constituem a subjetividade do artista. Dito de outro modo, o que é o artista na sociedade colombiana atual? Seria interessante e provocador especular se aquela idéia de “diversidade é força”, que faz parte do chamado “espírito JUTI”, não responde, afinal, a um recurso inter-disciplinar – muito estratégico – para se inserir no meio laboral (no campo das artes e além), sem abandonar o auto-reconhecimento como artista do teatro de títeres ou de animação de objetos. Assim, é possível enxergar a partir de outra perspectiva as atividades coletivas, as trocas de técnicas e saberes, os trabalhos conjuntos temporários, os esforços para gerar, permanentemente, espaços de formação que incluem não iniciados, entre outros.

Para os bonequeiros da JUTI, é praticamente um consenso que o principal desafio é conseguir sustentar o projeto artístico, assumindo o ser bonequeiro (às vezes também palhaço) como uma opção de vida.

[...] creo que también en parte los problemas de la JUTI es porque hay muchos grupos que no sé si se están viendo como titiriteros, o si están viendo esto como una opción de vida [...] o sea, si usted tiene que entender que una obra de títeres se monta en dos años, o sea, en dos años usted tiene más o menos una obra ya acabada, usted tiene que saber que [...] hasta dentro de 15 años, el grupo ya empieza a tener el nombre [...] A los diez años,