

FALANDO COM UM PEDAÇO DE PAU: A POTÊNCIA COMUNICATIVA DO BONECO POPULAR

Talking with a stick: the communicative power of the popular doll

Hablando con una pieza de palo: el poder comunicativo del muñeco popular

Kely Elias de Castro

Professora Adjunta na disciplina de Teatro na UFG. Dotada no CEPEA- Departamento de Arte. Doutorado em Artes Cênicas na área de Teatro de Formas Animadas na UNESP.

E-mail: Kelycastro@ufg.br

Resumo

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste brasileiro resiste bravamente, com seus mestres, saberes populares e tradições culturais, apesar de tantas contrariedades impostas. Neste artigo, discorre-se sobre como isto se dá, considerando aspectos históricos e de inovação que a linguagem obteve. Para tanto, utiliza-se bibliografia específica de Teatro de Animação, ampara-se em pesquisas de campo e relato de experiência artística da autora.

Palavras-chave: Teatro de animação. Teatro de bonecos. Bonecos. Cultura popular. Teatro popular.

Abstract

The Popular Puppet Theater of the Brazilian Northeast resists bravely, with its masters, popular knowledge and cultural traditions, despite so many setbacks imposed. In this article, we discuss how this happens, considering historical and innovative aspects that the language obtained. For this purpose, specific bibliography of Theater of Animation is used, supported by field research and the artistic experience of the author.

Keywords: Theater of animation. Puppet theater. Puppets. Popular culture. Popular theater.

Resumen

El Teatro Popular de Muñecos del Nordeste brasileño resiste valientemente con sus maestros, saberes populares y tradiciones culturales, a pesar de tantas dificultades impuestas. Este artículo analiza cómo sucede esto considerando aspectos históricos y de innovación que obtuvo el lenguaje. Para ello se utiliza bibliografía específica de Teatro de Animación, sustentada en la investigación de campo y en la experiencia artística de la autora.

Palabras clave: Teatro de animación. Teatro de títeres. Títeres. Cultura popular. Teatro popular.

Introdução

O boneco é um ser misterioso, feito, às vezes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em torno do qual podemos construir um mundo. É também um ser arbitrário e poético. Isto o simples boneco mudo, manejável de acordo com nossas forças.
(Borba Filho, 1966)

Desde que comecei a estudar Teatro de Formas Animadas, no mestrado em 2007, conheço e acompanho a resistência do Teatro Popular do Nordeste. Porém, foi apenas em 2015 que vivenciei experiências que me fizeram ter a verdadeira dimensão do potencial de comunicação que esta arte tem com mulheres e homens do povo. Uma comunicação que ultrapassa limites morais, zombando, por exemplo, de autoridades, religiões e tabus relacionados à sexualidade.

De 2014 a 2016 tive a oportunidade de trabalhar como atriz em um projeto que rodava o Brasil com atrações teatrais apresentadas na rua sobre um caminhão-palco, chamado EmCena Brasil¹. O projeto levava apresentações de teatro, circo, contação de histórias e Teatro de Mamulengos, com o mestre Danilo Cavalcanti, acompanhado de um trio de músicos chamado Trio Agrestino. Viajei com Danilo Cavalcanti e assisti suas apresentações nos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, Ceará, Pernambuco e Bahia. Pude ver, portanto, esse teatro interagindo com plateias bastante distintas, desde um público conservador no interior de São Paulo até o mais desinibido e familiarizado com aquele tipo de interação em Pernambuco. Em 2015 participei do VI Encontro de

Mamulengos², que reuniu mestres bonequeiros do Brasil para se apresentar no centro de São Paulo, na rua, de forma gratuita.

Muitas vezes, observar a plateia era o meu deleite. Ver, ali no Vale do Anhangabaú, homens trabalhadores parando para olhar um boneco, no meio do caos urbano, por simples curiosidade, a princípio resistentes à entrega, mas de repente, sorrindo, abrindo-se aos poucos e, por fim, brincando com o boneco, fez-me querer entender mais sobre esse fenômeno. Vi padres rindo de bonecos que zombavam da igreja; vi mulheres se enrubescerem pelo galanteio de um boneco; vi crianças com medo; vi homens bêbados travando discussões intermináveis com um boneco. Certa vez, assistindo a uma das apresentações no Encontro de Mamulengos e observando justamente um homem que parara na frente da barraca do mamulengo para discutir com o boneco, o mestre Danilo Cavalcanti parou ao meu lado e me disse: “Como pode um pedaço de pau fazer isso com um homem?”. Eu, que já tinha estudado tanto sobre a magia do Teatro de Formas Animadas, já tinha defendido uma dissertação e estava escrevendo uma tese, surpreendi-me com a maneira aparentemente reducionista com que aquele mestre se referia ao mamulengo, e ele continuou: “Isso aí nada mais é do que um pedaço de pau amarrado em um pedaço de pano”. Essas palavras ficaram nos meus pensamentos durante todos os dias do festival.

Entendi logo que o mestre não estava sendo reducionista; ao contrário, ele estava indo mais fundo na questão do que eu, com minhas teorias sobre manipulação de bonecos. Sim, é apenas um pedaço de pau. E este pedaço de pau, com uma cara esculpida e um trapo amarrado, está na história da humanidade desde o início, em diversas culturas, em diferentes modos de fazer. Um pedaço de pau é capaz de nos fazer conectar com raízes profundas das nossas ancestralidades. A manipulação, a voz, a música e todos os tantos elementos presentes neste fenômeno artístico híbrido que é o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste estão amparados por uma relação ancestral que temos com esse objeto que é um pedaço de pau, antes de ser qualquer outra coisa. E, quem sabe, resida neste aspecto a potência comunicativa deste teatro. Sobre essa capacidade, o mestre Chico Simões relata uma conversa com o mestre Solon:

¹ O projeto EmCena Brasil é realizado pela Cia Abaréteatro, de Itanhaém, SP, e viabilizado por patrocínios privados ou públicos.

² VI Encontro de Mamulengos, realizado em maio de 2015 pelo grupo Mamulengo da Folia.

Eu falava: “Solon, como é que começou o boneco?”; ele dizia: “Não sei, porque o boneco é primeiro que o homem”. “Primeiro que o homem? Ah, foi feito de barro?”. “Não, isso é história da Bíblia. O boneco vem das plantas, das árvores. Nós viemos das árvores. Não tem a boneca de milho, que tem os cabelinhos assim? Então, aquilo foi virando gente, saiu do chão, começou a andar. Era de pau, era boneco, depois virou de carne e osso, virou a gente. A gente veio das plantas!” (Simões, 2005b, p. 486)

Neste diálogo, com sua sabedoria popular, mestre Solon toca de forma singela e poética no poder ancestral do boneco sobre nós. Na presente reflexão, pretendo abordar aspectos genuínos do Teatro de Bonecos Popular, a fim de discutir sua potência comunicativa e seus possíveis fundamentos e circunstâncias. Para isso, apresentarei fatores históricos e alguns “causos” que tenho ouvido e vivido nessa andança como pesquisadora/artista. No intuito de refletir também sobre a permanência dessa arte enquanto forma de resistência popular diante das políticas de apagamento, tratarei, mesmo que brevemente, de seus aspectos de atualização e renovação. Farei, ainda, um breve relato próprio de experiência artística com o Teatro de Mamulengos.

1. Na história dos excluídos

Este teatro marginal, longe dos olhos da Inquisição e dos historiadores oficiais, sempre existiu e sobrevive até hoje como porta voz dos excluídos, como herdeiro de uma tradição secular onde sagrado e profano viajam no mesmo barco [...]. (Simões, 2005)

Em 2015, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste recebeu o título de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O título foi resultado de uma luta antiga de bonequeiros(as), pesquisadores(as), grupos teatrais e movimentos

culturais. Viabilizar políticas públicas para o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste significava defender não apenas a permanência desta dessa manifestação, mas a vida de mestres e aprendizes. Diante do descaso público, tais sujeitos estão suscetíveis à miséria, ao alcoolismo, à depressão e a outras mazelas cuja consequência futura poderia ser a extinção desse teatro. Uma das decorrências desse processo é a perda de acervos de bonecos dos mestres, que são essenciais para a memória dessa arte, conforme relatam os(as) pesquisadores(as) responsáveis pelo relatório enviado ao Iphan:

No processo da pesquisa, deparamo-nos com muitos relatos que evidenciam desânimo e desistência frente às adversidades, como acervos de bonecos que são queimados por revolta ou inteiramente destruídos por cupins devido ao seu desuso e abandono. Outros fatores de desaparecimento de acervos é a proliferação de cultos pentecostais que demonizam toda e qualquer prática cultural que esteja fora de seus domínios e o abandono dos mesmos pelos familiares após a morte dos mestres, muitas vezes não por opção, mas simplesmente por não saber o que fazer com eles, quando o brincante não deixou um sucessor, ou mesmo por não ter condições de mantê-los, frente à precariedade em que vivem muitas famílias de bonequeiros. (Brasil, 2014, p. 167)

A maioria dos nossos mestres bonequeiros são homens³, de origem popular, sem formação escolar, muitos analfabetos e que possuem outra profissão além da artística: são feirantes, roceiros, cabeleireiros, pedreiros, pequenos comerciantes etc., ou seja, trabalhadores, do campo ou da cidade. Em geral, são artistas múltiplos: confeccionam bonecos, cenários e figurinos, criam suas histórias e roteiros, dirigem os músicos e outros participantes da função e são, ainda, produtores, pois normalmente realizam as negociações acerca das apresentações.

Além disso, dentro da barraca, quando atuam manipulando seus bonecos, esses mestres demonstram capacidades corporais e vocais singulares. Interpretam, por meio dos bonecos, dezenas de personagens em uma mesma peça. Enquanto o público observa, por exemplo, uma luta entre dois bonecos,

³ Por este motivo, utilizo neste texto o gênero masculino para me referir a tais pessoas.

por trás do tecido o mestre realiza movimentos bastante complexos, verdadeiros contorcionismos para dar a ideia de indissociabilidade entre as personagens, ao mesmo tempo em que alterna duas vozes distintas.

Há uma cena do mestre Danilo Cavalcanti, no espetáculo *Folia no terreiro do seu Mané Pacuru*, que exemplifica com uma piada metalinguística essa especificidade de múltipla função. Estão dois bonecos em cena, ambos policiais; um é o chefe, chamado “Cabo 70 da Força Desarmada do Brasil”, e o outro, de baixo escalão, chamado Policial Pitomba. O chefe, então, começa a dar ordens ao seu subalterno, que desdenha de seu poder:

Cabo 70: — Policial Pitomba, marchando e cantando comigo, vamos lá: um, dois, três, cagadinho, cagadão, um, dois, três, cagadinho, cagadão...

[o Policial Pitomba vai atrás dele marchando, porém sem cantar]

Cabo 70: — Policial Pitomba, por que o senhor não cantou junto comigo?

*Policial Pitomba: — Porque só tem uma voz só pra dois bonecos, como é que eu ia cantar?*⁴

Observando as reações das plateias sobre esta cena no período em que acompanhei diversas apresentações do mestre Danilo Cavalcanti, notei dois comportamentos recorrentes: daqueles que gargalhavam com esta piada e daqueles que não riam e demonstravam não ter entendido seu sentido. Muitas vezes, observei uma pessoa explicando para a outra, algo como: “É que só tem um homem lá dentro”. Ainda assim, a outra pessoa não achava graça, afinal era como se aquela informação fosse uma novidade, quando na verdade não era. Pois, desde o início, o espetáculo não sugere nenhuma ilusão ao espectador em relação à condição solo do manipulador dentro da barraca. Contudo, pode ocorrer que a performance do bonequeiro envolva o espectador a ponto de que ele simplesmente esqueça as condições técnicas e se prenda totalmente às personagens/bonecos, como se estes possuíssem vida própria. É bom que se diga, entretanto, que essa performance, no sentido de desempenho, está amparada pela potência de abstração que um pedaço de pau

esculpido pode causar sobre nós, humanos, conforme nos referimos anteriormente.

A este fenômeno os mestres bonequeiros chamam “brincadeira”, ao boneco, “brinquedo”, e a eles próprios, “brincantes”. Cada mestre desenvolve seu jeito próprio de brincar, suas personagens e a formação de seu grupo para a função. Os grupos podem ter vários integrantes: o mestre; o contramestre; os ajudantes, que auxiliam dentro da barraca, também chamados de folgazões; o Mateus (originário do bumba meu boi), que faz um papel similar a um mestre de cerimônias; e os músicos. Estes últimos tradicionalmente formam uma banda composta por sanfona de oito baixos, triângulo ou ganzá e caixa ou zabumba. Em geral, os mestres são acompanhados de ao menos um músico, mas também há aqueles que brincam sós.

O dossiê para registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio imaterial cultural, em 2015, enfatiza que o Brasil é o único país que possui um patrimônio dessa natureza nas Américas. A variação do Teatro de Bonecos Popular no Nordeste é relativamente grande e recebeu diferentes nomes: Mamulengo (Pernambuco), Babau (Paraíba), João Redondo (Rio Grande do Norte) e Casimiro Coco (Maranhão, Alagoas, Ceará e Piauí).

Apesar da falta de documentos comprobatórios, a tese mais aceita é a de que esse teatro tenha se desenvolvido no início da colonização do Brasil. No entanto, não se sabe se chegou pelas mãos dos colonizadores europeus ou dos escravizados vindos do continente africano. O pesquisador Wagner Cintra procura explicar a falta de comprovação científica a esse respeito:

Estudar o passado das marionetes é uma ambiciosa e difícil empreitada, pois elas estão em todas as épocas e lugares da cultura humana, o que impossibilita o estudo e o seu entendimento do ponto de vista de uma organização linear da história. Disso decorre sabermos pouco da sua existência, sendo a maior parte do conhecimento da sua natureza um

⁴ Trecho do espetáculo *Folia no terreiro do seu Mané Pacuru*, de Danilo Cavalcanti, que aqui descrevo de memória.

conhecimento especulativo. Os documentos escritos são raros, o que se justifica, grosso modo, pelo fato de a marionete, ainda nos tempos atuais, ser considerada, tanto pelos praticantes como por muitos pensadores do teatro, como uma distração pueril. A presença da marionete em território brasileiro não é diferente, e esse fazer artístico ainda é ignorado pela maioria dos historiadores do teatro. (CINTRA, 2015, p. 53-54, tradução nossa)

Certamente, podemos acrescentar às dificuldades especificadas por Cintra o importante fato de que o boneco popular sofre mais apagamento do que aquele considerado erudito. Muito embora as origens sejam quase sempre populares, muitos bonecos ganharam os grandes teatros, como é o caso do Bunraku no Japão, a título de exemplo. Porém, aqueles que permaneceram restritos aos ambientes populares têm pouca atenção de pesquisadores e a negligência de políticas públicas.

Com a indeterminação de sua natureza histórica, a tese de que o boneco popular brasileiro teria sua ascendência na terra dos colonizadores se confronta com a história contada por antigos mestres bonequeiros, para os quais ele teria tido sua origem na senzala. Nessa versão popular, narrada por Hermilo Borba Filho (1987), depois de ser açoitado por um senhor cruel, um negro chamado Tião teria esculpido a face do torturador em um tronco de madeira. Em seguida, teria enrolado a escultura em trapos e, com ela, iniciado uma imitação dos trejeitos de seu senhor para a diversão dos outros negros na senzala. Denunciado, o homem foi surpreendido pelo senhor no meio da brincadeira; porém, em vez de interromper a ação para castigá-lo, ele se pôs a apreciar a história até o fim, divertindo-se também. Além de ter sido perdoado pela afronta, desde então, Tião teria sido liberado para continuar fazendo essa diversão em seus momentos de descanso e, desse modo, teria se tornado o primeiro mamulengueiro da história do Brasil.

A história do homem negro escravizado que inventou uma arte para vingar-se de seus algozes é a versão não oficial, que se opõe à tese de que o boneco tenha tido sua origem primária no Brasil por meio dos presépios trazidos pelos jesuítas. É provável que Tião seja um personagem fictício criado para substituir a história contada pela classe dominante.

Essa lenda demonstra de forma poética que os brincantes populares não aceitam a ideia de que sua tradição tenha vindo das mãos do opressor.

Origem incerta também há sobre o termo “mamulengo”. Duas hipóteses são apontadas por Borba Filho (1966, p. 85), “menos como certezas do que como caminhos percorridos para revelação do vocábulo formado pelo povo”. A primeira possibilidade é que seja uma corruptela de “Mané-Gostoso”, boneco com movimento nas pernas e braços que se agitam puxados por um cordão, personagem originário do bumba meu boi. Mamulengo seria a junção do diminutivo de Manuel, “Manu”, somando-se ao sufixo “lengo”, de lengo-lengo, corruptela de lengalenga. Na segunda hipótese, Borba Filho (1966, p. 89) associa o termo à palavra “molengo”. Segundo o autor, ele próprio e antigos mestres ouviam, quando crianças, o termo “brincadeira de molengo”.

A relação com a palavra “molengo” também é defendida por brincantes que se referem à palavra “mamulengo” como uma corruptela do termo “mão molenga”, em menção à habilidade do bonequeiro com as mãos ao manipular os bonecos.

Há, ainda, hipóteses que apontam para uma origem etimológica africana para a palavra. O africanista Nei Lopes afirma que o termo “mamulengo” é derivado do termo “mi-lengo”, da língua kikongo, que significa “maravilha, milagre” (Lopes, 2003, p. 135), enquanto a pesquisadora Isabela Brochado (2005, p. 5) indica a possibilidade de uma derivação da palavra bantu “malungo”, que significa “companheiro, camarada” ou “irmão de criação”.

A despeito da imprecisão historiográfica sobre termos e origens, o mamulengo tem regras próprias que especificam sua arte. Dentre elas, a liberdade irrestrita para criar e improvisar é um princípio essencial. Seu objetivo maior é o riso. Para atingir esse intento, vale tudo: obscenidades, palavrões, escatologias, pancadarias e, inclusive, brincadeiras de cunho pessoal dirigidas a alguém da plateia. Porém, a inculpabilidade do brincante é garantida pelo pressuposto da inocência da brincadeira e do brinquedo. Em outras palavras, a culpa não é do bonequeiro, mas do boneco. São muitas as histórias contadas pelos mestres sobre confusões com pessoas do público que querem brigar com um boneco no final do espetáculo, ignorando o manipulador. O mestre Augusto Bonequeiro, por exemplo, garante ter um

boletim de ocorrência registrado em nome de seu boneco, chamado Fuleragem, famoso por fazer piadas provocativas com pessoas da plateia.

Mikhail Bakhtin (1987) esclarece que as manifestações artísticas populares criam uma outra vida para o povo no nível da fantasia, sendo que o riso tem um papel libertador, por criar a possibilidade de finalmente o oprimido vencer o opressor. A vitória, no entanto, dá-se muitas vezes pela zombaria e pela ridicularização dos opressores. Essas manifestações recusam a seriedade, segundo o autor:

Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. [...] Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (Bakhtin, 1987, p. 78, grifos do autor)

Em busca de fazer o povo sorrir e libertar-se, o Teatro de Bonecos Popular encontra pouco espaço no mercado cultural. Tradicionalmente, a brincadeira ocorre de forma independente, nas ruas ou em outros lugares públicos, e para a qual não se cobra ingresso – contribui com os artistas quem desejar, com quanto puder. Esse teatro fala da vida de homens e mulheres das camadas populares da sociedade, das opressões sofridas e também das alegrias e costumes. Conforme Fernando Santos (2007, p. 20):

O espetáculo do Mamulengo, quer seja urbano ou rural, é destinado a um público específico. O Mamulengo não satisfaz as necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente frequenta nossos teatros. Quando muito, esse público assiste a uma função por curiosidade, por atitude exótica ou por seu aspecto folclórico. Fica bastante claro que seu público é o povo, as camadas mais inferiores da sociedade, a gentilha, a rafameia, o Zé-povinho. A esse povo o mamulengueiro sabe falar, dizendo dos mais diferentes aspectos de suas vidas, transfigurando suas alegrias e dores.

O cerceamento da liberdade, imposto por diferentes vias ao Teatro de Bonecos Popular, pela tentativa de moralização ou por cobranças do mercado cultural, é uma característica dos dias atuais contra a qual os brincantes tentam resistir.

2. No diálogo com seu tempo

Até 2016, no Encontro de Mamulengos, eu havia presenciado as apresentações de apenas quatro mestres: Danilo Cavalcanti, Waldeck de Garanhuns, Chico Simões e Zé Lopes (1950-2020). São mestres extremamente atualizados com seu tempo, em diversos sentidos: utilizam tecnologia, introduzem temas atuais e urbanos, valem-se de figurinos e cenários bem elaborados, entre outros aspectos. Mas, neste evento tive a oportunidade de assistir às brincadeiras mais tradicionais, com temas rurais e bonecos rudimentares, com mestres que pouco saem de suas comunidades, e logo no centro de São Paulo. Esta experiência me impactou por demonstrar que mesmo as brincadeiras mais ligadas à tradição rural do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste dialogam com os(as) trabalhadores(as), crianças e transeuntes de uma cidade grande. Foi assistindo a uma dessas apresentações que se deu o diálogo que descrevo na Introdução, em que o mestre Danilo se referiu ao boneco como sendo um pedaço de pau. Porque, justamente, aquele boneco que estávamos assistindo era ainda mais próximo ao estado bruto de sua matéria-prima. Um boneco que também está mais contíguo à reflexão do mestre Solon citada por Chico Simões: o boneco que vem das árvores e é anterior ao ser humano.

Entretanto, ainda nas brincadeiras mais tradicionais se observam modificações. Afinal, antes do advento da TV e de outras tecnologias, uma apresentação de mamulengos poderia durar até oito horas. Um mestre era contratado para animar uma festa do começo ao fim, terminando sua função, muitas vezes, com o raiar do sol. Mas, o Teatro de Mamulengos é um fenômeno vivo e diligente, feito por artistas que vivem seu tempo. Danilo Cavalcanti, que além de mamulengueiro é o idealizador do Encontro de Mamulengos, comenta:

Até o mestre mais antigo que a gente tem, o mestre Zé de Vina, ele muda [o espetáculo]. Ele fala que tem que se adaptar aos dias de hoje, sem perder sua essência. [...] O sítio de hoje tem celular, tem televisão, tem parabólica, tem 20, 30 canais “ali”. (Cavalcanti, 2015)

Adaptar-se e atualizar-se são formas de resistir, de não deixar que essa arte desapareça, de comprovar que o mamulengo não é um fenômeno pertencente ao passado. Destarte, o Tio Sam aparece em forma de boneco na brincadeira de Waldeck de Garanhuns. A cobra gigante que come gente, personagem tradicional do mamulengo, só atende a comandos em inglês no espetáculo de Chico Simões, crítica evidente à dominação cultural norte-americana, que atinge diretamente os mestres mamulengueiros.

Além do diálogo das brincadeiras tradicionais com a contemporaneidade, os grupos de Teatro de Animação brasileiros passaram a se interessar mais pelo Teatro de Bonecos Tradicional Nordeste a partir da década de 1970. Foi um período em que se deu a profissionalização dos bonequeiros, com a fundação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), em 1973. Além disso, diversas ações de fomento à linguagem foram desenvolvidas pela associação e, desde então, importantes fatores impulsionaram a criação de novos grupos e pesquisas na área. Surgiram festivais internacionais por todo país e, ainda que aos poucos, foram sendo inseridas disciplinas específicas nos cursos superiores de Artes Cênicas.

A aproximação entre mestres tradicionais e grupos de teatro profissionais é uma prática que favorece tanto a tradição quanto o desenvolvimento da linguagem teatral contemporânea. Atualmente, conforme Brochado (2015, p. 80), houve “um aumento significativo de novos grupos de Teatro de Bonecos ou bonequeiros solo, que se relacionam com as formas tradicionais de Teatro de Bonecos do Nordeste”. Esses novos grupos apresentam inovações, superações e transformações em relação à linguagem e às tradições.

Observamos nos novos trabalhos uma maior utilização dos recursos tecnológicos, como a iluminação e também o sistema de som. Hoje, nas apresentações realizadas em eventos de pequeno a grande porte, é bastante incomum que a voz do mamulengueiro não esteja amplificada por meio de um microfone. Todos parecem concordar que, se temos tecnologia, não há

por que o artista sacrificar seu bem-estar físico. Nos temas abordados nas passagens, há igualmente uma relação direta com as características da sociedade contemporânea, por meio de referências ao mundo virtual, por exemplo.

O número de bonequeiras mulheres também cresceu substancialmente, segundo um recente mapeamento, ainda em curso, organizado de forma independente pelo movimento Rede Brasileiras de Bonequeiras. Até o momento, 106 mulheres já se declararam bonequeiras a um chamamento público nacional. Entretanto, sabe-se que este número é muito maior, pois apenas um grupo formado no aplicativo WhatsApp durante a pandemia do novo coronavírus reuniu 257 mulheres que trabalham com bonecos. Até o momento, não se sabe quantas dessas mulheres se relacionam direta ou indiretamente com o Teatro de Bonecos Popular Nordeste. De modo geral, as brincadeiras lideradas por mulheres procuram superar o machismo presente em diferentes aspectos desse teatro, tanto nas relações profissionais, de um fazer ainda bastante ligado à ideologia patriarcal, quanto nos elementos artísticos, como texto, piadas, personagens e músicas.

3. Na pele

Foi justamente argumentando sobre a ausência de mulheres no Teatro de Mamulengos que o mestre Danilo Cavalcanti me abordou ainda em 2015, após assistir ao espetáculo *A moça da janela*, onde eu manipulava bonecos de luva. Esta peça estava em cartaz no mesmo projeto em que Danilo atuava, o *EmCena Brasil*, citado no início do texto. Portanto, Danilo já havia me visto em cena algumas vezes. Tenho a lembrança, muito nítida em minha memória, de quando o mestre realmente me provocou a pensar e então me decidir. Ele disse: “Tem poucas mulheres fazendo mamulengo e você tem tudo. Você sabe manipular, sabe fazer boneco, sabe fazer vozes, tem sua companhia, tem estrutura. Então, você tem que fazer. Porque precisa ter mulher brincando”.

Embora eu desse razão a esses argumentos e considerasse a chamada de um mestre, hesitei por algum tempo, por motivos que estavam bastante cristalizados em mim. O mamulengo me emocionava muito, mas, por ser uma mulher branca e nascida no sul do país, eu não me sentia autorizada a fazê-

lo. Quando coloquei essa questão ao mestre ele riu, pois a considerava supérflua e zombava carinhosamente do que ele julgava ser academicismo. Dizia: “Ah, vocês da academia...”

Lembrei-me de uma história contada por Luiz André Cherubini, do Grupo Sobrevento, em que o mestre Chico Daniel teria aparecido num festival com uma barraca feita com uma espécie de plástico ou lona, com personagens da Disney. Então, ele foi questionado por que havia preterido o tradicional tecido de chita. Chico Daniel então teria dito, de maneira surpreendentemente pragmática, que havia escolhido aquele material porque ele podia ser molhado e assim ele não precisaria se preocupar com chuva e sujeira no tecido. Então, lhe perguntaram sobre o porquê das figuras da Disney, e ele respondeu simplesmente que era para ficar colorido, porque colorido era mais bonito. Para Cherubini, também pesquisador da linguagem, essa história revela que “muitas vezes os estudiosos elegem determinadas características superficiais e eventuais como sendo essenciais, quando não são”.⁵

Eu me sentia quase como o plástico com motivos da Disney sendo usado no mamulengo. Por outro lado, perguntava-me por que eu não era vista assim pelo mestre, por que ele achava que eu deveria honrar a presença das mulheres no mamulengo, mesmo tendo nascido no sul. Assim, meio dividida entre essas contradições, acatei a ideia de Danilo, com a condição de que ele me orientasse, em uma relação mestre/aprendiz e ele concordou. Passamos meses trabalhando juntos. Mestre Danilo ensinou-me a esculpir na madeira e me orientou em horas a fio de improvisos de cenas.

No início do processo, estávamos trabalhando juntos no EmCena Brasil, em excursão pelo Sertão, tendo ficado alojados na cidade de Petrolina/PE por 40 dias. Foi na quentura do Sertão, com o paladar acostumando-se ao coentro, à carne de bode e ao feijão verde, que meu Teatro de Mamulengos começou a nascer. Nos horários de folga, reuníamos-nos em uma sala do alojamento, montávamos a barraca, colocávamos os bonecos dispostos e Danilo dizia: “Brinca aí!”. Trouxe por duas ou três vezes os músicos do Trio Agrestino⁶ para me acompanhar. Apenas ali pude sentir uma

característica do mamulengueiro que ainda não havia percebido: a capacidade de reger os músicos, de dentro da barraca, com os bonecos.

Improvisava muito e quando Danilo gostava me pedia para repetir duas, três, quatro vezes ou mais. Assim as personagens foram ganhando vida e foram nascendo pequenas cenas, mas sem nenhum enredo. Para mim, estávamos apenas treinando. Quando terminamos o trabalho no Sertão, eu acreditava que ainda não havia muita coisa concreta para a montagem de um espetáculo, mas, para minha surpresa, o mestre Danilo me disse: “Bom, agora você já tem bastante coisa, é só juntar”. Eu questionei: “Mas, e a história?” Ele respondeu: “Que história, pra quê história? É mamulengo”.

Voltei para Itanhaém, cidade do estado de São Paulo em que morava na época, com a cabeça fervilhando a respeito da missão de transformar toda aquela experiência em teatro. Dentro da barraca me faltava resistência física; passei então a treinar todos os dias. Montei o projeto do espetáculo, tirei algumas fotos posadas e consegui negociar uma estreia no Centro Cultural de Bertiooga, via Sesc. Com a estreia se aproximando, ensaiei com o mestre Danilo mais algumas vezes, na casa dele e na minha.

Certa vez, em um ensaio na casa do mestre, eu estava bastante insegura com a cena em que eu manipulava um ventríloquo, mas Danilo insistia em que a cena estava boa. Eu continuava insegura mesmo assim – talvez porque sentia uma responsabilidade em estar manipulando um boneco confeccionado pelo grande e saudoso mestre Zé Lopes, que eu havia comprado no Encontro de Mamulengos ocorrido no meio desse processo de criação. Danilo, então, pediu-me para repetir a cena; mas antes de começar, disse-me para esperar, saiu e voltou com cinco crianças, dois filhos dele e mais os amigos que brincavam na rua. E disse: “pronto, pode começar”. O nervosismo de quem ainda não se sentia pronta para o público veio, mas, assim que comecei a manipular o boneco Tonho, as crianças demonstraram um completo encantamento e então ele ganhou vida. O ensaio virou uma festa, porque as crianças queriam ver tudo e queriam brincar com os bonecos, e assim foi. Entendi que no Teatro de Bonecos Popular essa separação entre processo de criação e apresentação não faz muito sentido. Os espetáculos de

⁵ Depoimento colhido exclusivamente para este artigo via contato telefônico em 15 de setembro de 2020.

⁶ José Benício, conhecido como Zé do Fole, Erasmo José e Manoel Sabino, conhecido como Rabiola.

mamulengos são criados tradicionalmente no meio das crianças, de outras pessoas. Essa divisão não pertence a essa linguagem.

O problema com o preparo físico persistia e isso me preocupava. Durante os ensaios eu sentia tonturas dentro da barraca, por ficar muito tempo com os braços levantados, olhando para cima e girando o corpo para conseguir fazer os movimentos necessários. No último ensaio antes da estreia, essa tontura persistente me fez chorar de preocupação. Mestre Danilo, então, me aconselhou: “Kely, você está mexendo com um negócio muito sério, esse boneco nasceu na senzala, você deveria procurar um terreiro e pedir autorização para brincar”. Eu disse a ele que seria impossível fazer isso naquele momento, então ele me aconselhou que tomasse uma dose de cachaça antes da função, oferecendo metade ao “santo”. Respondi que se sem tomar álcool eu já estava sentido tontura, se eu tomasse, aí é que não conseguiria me apresentar de fato. Danilo discordou da minha tese, mas respeitou minha decisão e sugeriu: “Bom, você vai se apresentar na praia, então faça o seguinte: tome um banho de mar antes da função, pra descarregar”. E assim eu fiz.

Ocorreu que durante a função não tive tontura nem dor nos braços, como também estava sentindo antes. Apenas suei como nunca havia suado na minha vida. Isso foi mudando rapidamente; o suor passou a diminuir, até que quase cessar. A despeito das explicações biológicas sobre essas ocorrências, elas também me fizeram sentir na pele a importância da comunicação com o público para o fenômeno do Teatro de Mamulengos se dar. A insegurança que me acompanhara desde a tomada da decisão em brincar mamulengo não me abandonou por completo; porém, no contato com público, no calor da brincadeira, ela simplesmente desaparece. Apropriei-me de meus brinquedos. Entendi que é provável que eu nunca faça um mamulengo como uma nordestina faria, mas faço o meu mamulengo, procurando respeitar e honrar os mestres e mestras dessa tradição.

Referências

Bakhtin, M. M. (1987). A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. Hucitec.

Borba Filho, H. (1966). Fisionomia e espírito do mamulengo. Brasileira.

Brasil. Ministério da Cultura. (2014). Registro do teatro de bonecos popular do Nordeste: Mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João Redondo: dossiê interpretativo. Iphan. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie_teatros_bonecos.pdf.

Brochado, I. (2006). O mamulengo e as tradições africanas do teatro de bonecos. *Móin-Móin*, (2), 140.

Brochado, I. (2007). A participação do público no Mamulengo. *Móin-Móin*, (3), 36.

Brochado, I. (2015). Teatro de bonecos popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, Casimiro Coco: patrimônio cultural do Brasil. *Arte da cena*, 1(2), 67-87. <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce/index>.

Canclini, N. G. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Iphan*, (23), 94-115.

Cavalcanti, D. (2015). Entrevista. Entrevistadora: Kely Elias de Castro. I vídeo (45 min).

Cintra, W. (2015). History and stories of animation theater in Brazil, 1970-2010. In E Bueno, R Correa de Camargo (Org.), *Brazilian theater* (v. I, p. 53-71). McFarland & Company.

Lopes, N. (2003). Novo dicionário bantu do Brasil. Pallas.

Santos, F. A. G. (2007). Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. *Móin-Móin*, (3), 16.

Simões, C. (2005a). Mamulengueiro é ator? *Móin-Móin*, (1), 119.

Simões, C. (2005b). A necessidade da mudança na continuidade da tradição do mamulengo. *Móin-Móin*, (1), 477-487.