

TEATRO DE BONECOS POPULAR BRASILEIRO

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 03 - NÚMERO 03 - 2007 - ISSN 1809-1385

Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil
Fernando Augusto Gonçalves Santos

A participação do público no Mamulengo pernambucano
Izabela Brochado

O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana
Adriana Schneider Alcure

O Cavalo Marinho e seus elementos animados
Mariana Oliveira

João Redondo: um teatro de protesto
Altímar Pimentel

A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel
Ricardo Elias Ieker Canella

Casemiro Coco
Tácito Borralho

O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica
Valmor Nini Beltrame

As matrizes corporais de maricota: um estudo sobre o Boi-de-Mamão
Milton de Andrade e Samuel Romão Petry

O teatro de bonecos na Belle-Époque carioca
Ana Pessoa

O Hohnsteinerkasper em Pomerode (SC)
Ina Emmel

Móin-Móin, Margarethe Mery Petty



Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul (SCAR)
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Editores:

Gilmar A. Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)
Profa. MS. Amábilis de Jesus da Silva
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)
Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo (USP)
Profa. Dra. Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UnB)
Profa. MS. Isabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)
Prof. Magda Castanheira Modesto
ABTB - UNIMA Brasil
Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)
Profa. MS. Maria de Fátima Moretti
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Miguel Vellinho
Diretor da Cia Pequod, Teatro de Animação (Rio de Janeiro)
Prof. MS. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
Prof. Dr. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas



Teatro de Bonecos Popular Brasileiro

Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística (SCAR) de Jaraguá do Sul e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos, foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar A. Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Produção editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Estudante bolsista: Egon Hamann Seidler Júnior

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão: Roziliane Oesterreich de Freitas

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: “Chico Daniel e sua mala”.
Foto de Ricardo Elias Ieker Canella

Página 03: “Carregador de Macaxeira”. Bonecos de Mestre Saúba.
Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos. Foto de Chan.

Página 04: “Fuleiragem, boneco de Pedro Boca Rica”.
Foto de Augusto Oliveira.

A publicação tem o apoio do Fundo Estadual de Cultura - Governo do Estado de Santa Catarina.

Móin - Móin: Revista de Estudos sobre
Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do
Sul : SCAR/UDESC, ano 2, v. 3, 2007. ISSN
1809 - 1385

Periodicidade anual

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

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 3

Teatro de Bonecos Popular Brasileiro

Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular, 11

Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil
Fernando Augusto Gonçalves Santos, 16

A participação do público no Mamulengo pernambucano
Izabela Brochado, 36

O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana
Adriana Schneider Alcure, 61

O Cavalo Marinho e seus elementos animados
Mariana Oliveira, 82

João Redondo: um teatro de protesto
Altimar Pimentel, 102

A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel
Ricardo Elias Ieker Canella, 122

Casemiro Coco
Tácito Borralho, 145

O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica
Valmor Nini Beltrame, 158



**As matrizes corporais de maricota: um
estudo sobre o Boi-de-Mamão**

Milton de Andrade e Samuel Romão Petry, 176

O teatro de bonecos na *Belle-Époque* carioca

Ana Pessoa, 190

O Hohnsteinerkasper em Pomerode (SC)

Ina Emmel, 207

Móin-Móin, Margarethe

Mery Petty, 229



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

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

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

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



Esta edição da Revista Móin-Móin homenageia o calungueiro Chico Daniel (1926-2007), um dos mais valorosos brincantes do nosso teatro João Redondo. Chico faleceu em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 03 de março deste ano de 2007 e deixou imensa saudade entre os bonequeiros do Brasil.

*... quando eu comecei a trabalhar com esses bonecos, acho que era devido àquela vontade demais que eu tinha de aprender, quando eu ia me deitar eu me lembrava e sonhava com os bonecos, que estava trabalhando num canto e tinha muita gente no sonho. Eu chegava até... e me levantava e falava com minha mamãe:

— Mãe, eu sonhei brincando num salão, mas tinha tanto de gente, e o povo gostava muito do meu trabalho.

Aí minha mãe dizia:

— Meu filho, você sonha isso?

— É, eu sonho.

— É porque você vai dormir lembrando?

— Não, é porque eu sonho mesmo, brincando assim num sala.

Eu vou aprender mesmo, minha mãe.

— Tá certo.

Chico Daniel realizou seu sonho. Aprendeu e encantou multidões, foi aplaudido e amado por onde passou apresentando sua arte.

¹Relato de sonho de Chico Daniel extraído da Dissertação de Mestrado de CANELLA, Ricardo Elias Ieker, *A Construção da Personagem no João Redondo de Chico Daniel*. Natal: UFRN, 2004. p. 22.

Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular

O Brasil é um dos poucos países onde ainda se mantêm vivas variadas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo. Em diversas regiões do país existem manifestações que evidenciam a diversidade e a pluralidade dessas expressões. Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-Boi são algumas dessas formas de teatro nas quais os atores participantes utilizam bonecos, máscaras, ou outras formas animadas.

A idéia da presente edição é reunir estudos sobre manifestações cênicas tradicionais praticadas por mulheres e homens do povo, chamando a atenção para aspectos como a sua teatralidade e as possíveis contribuições dessas práticas para os processos de formação de jovens atores. Tais manifestações, constantemente recriadas e reinventadas pelos artistas que as praticam, são produzidas num contexto que espelha características da cultura local; permitem perceber a rede de relações sociais ali construídas; revelam a idéia

de pertencimento, colaborando na construção de uma “consciência orgulhosa” de artista que pratica essa arte.

A discussão sobre teatro popular do ponto de vista conceitual, ainda relevante e necessária, está presente no conjunto de estudos selecionados para a Revista. Este tema — “teatro tradicional popular” —, sob o qual abrigamos tais manifestações, nas décadas de 1950 e 1960, já foi alvo de grandes debates, envolvendo posições antagônicas que classificavam essas expressões por seu matiz político e ideológico. Alguns, certamente influenciados pelas iniciativas de Jean Vilar no Teatro Nacional Popular francês, compreendiam o teatro popular como o concebeu Roland Barthes: “Acredito que, de maneira geral, pode-se definir hoje o teatro popular como um teatro que se submete simultaneamente a três obrigações, nenhuma das quais, tomada isoladamente, é nova, mas cuja reunião pode fundar um teatro propriamente revolucionário: atingir um público de massa, apresentar um repertório da alta cultura, praticar uma dramaturgia de vanguarda” (2007:131).¹ Essa visão, contestada por centrar-se na idéia de popularizar a arte do teatro, era contraposta com a seguinte noção: “... fora da arte política não há arte popular.”² Entre essas duas visões surgiram outras concepções como por exemplo, o teatro popular visto como “ligeiro ou comercial”³, merecedoras de análise noutra oportunidade.

A composição deste terceiro número da Revista Móin-Móin apresenta textos sobre várias expressões cênicas tradicionais populares constantes em diversos Estados brasileiros e resultam de trabalhos efetuados por diferentes pesquisadores. As reflexões sobre

¹ BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

² Anteprojeto do Manifesto do CPC. Arte em Revista, No.1, p,73. In CAMARGO, Robson Corrêa de. Reflexões sobre o teatro popular no Brasil e o Teatro Popular do Sesi (1962-1992). *Revista Urdimento* No.1, Florianópolis: UDESC, 1997.

³ Sobre este tema merecem destaque os estudos da Professora Doutora Beti Rabetti da UNIRIO e os estudos da Professora Doutora Neyde Veneziano da UNICAMP, pela relevância histórica e rigor conceitual.

o Mamulengo pernambucano estão contempladas em três estudos apresentados por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado e Adriana Schneider Alcure. O primeiro autor “apresenta” o Mamulengo convidando o leitor a se situar no universo da “brincadeira” e evidencia sua importância como manifestação do teatro de bonecos popular brasileiro. Em seu artigo transparece a paixão do pesquisador que dedica sua vida à compreensão e defesa (preservação e reconhecimento) dessa arte. O estudo de Brochado analisa esse teatro sob o viés da participação do público, aspecto fundamental para compreender a sua real dimensão. Alcure complementa o tema com um estudo no qual apresenta o Mamulengo e o Cavalo Marinho como “brincadeiras” compartilhadas por artistas e pela população da Zona da Mata Pernambucana.

A manifestação do Cavalo Marinho volta a ser tema de reflexão, dessa vez com a pesquisa de Mariana de Oliveira, a qual convida o leitor a “olhar” a brincadeira não só como objeto de estudo, mas como “lugar” para, quem sabe, nele dançar e brincar.

Outra importante expressão do nosso teatro de bonecos é o João Redondo, aqui analisado em dois estudos: o de Altímar Pimentel trata dessa expressão no Estado da Paraíba e o de Ricardo Canella no Estado do Rio Grande do Norte. O primeiro destaca a dimensão poética e política da manifestação e o segundo traz reflexões que nos ajudam a compreender como o calungeiro Chico Daniel (1946-2007) criava suas personagens. Falecido no dia 03 de março deste ano de 2007, Chico Daniel deixou um grande legado aos que trabalham com a arte do teatro de bonecos: a importância da sutileza, do humor refinado, da crítica sutil. Chico também ficará para sempre na memória dos bonequeiros como o artista que jamais abdicou de seus sonhos de artista e de ser humano.

O Casemiro Coco também merece destaque nesta edição. O texto de Tácito Borralho documenta essa expressão de teatro de bonecos no Maranhão e constitui um dos primeiros estudos a ela

dedicados.

Dois artigos do Sul do Brasil refletem sobre o Boi-de-mamão de Santa Catarina. Por um lado, Beltrame se atém ao estudo do trabalho do ator-dançarino que atua no boneco-máscara da personagem “o Boi”, enfatizando os aspectos relativos às técnicas codificadas herdadas dessa tradição; por outro lado, Andrade e Petry analisam a composição da partitura corporal da personagem Maricota sob dois aspectos interligados: o eucinético e o coreológico.

Ana Pessoa, por sua vez, colabora com um estudo no qual registra a presença de João Minhoca, teatro de bonecos muito popular na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. O texto mostra as possíveis contribuições dessa arte no projeto de “embelezamento” da cidade e no desejo de torná-la mais “civilizada”, conforme pretendiam as autoridades municipais na época.

Ao Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina, juntamente com nativos da Alemanha — estão dedicados dois artigos. Esse Kasperle aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel, ao contar a história de seus pais, os titeriteiros Emmel (Dona Anke e Sr. Hildor). O texto de Petty detalha a história da marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin, que empresta o nome a esta Revista.

Chama a atenção o fato de o Teatro Kasperle, nas duas cidades, não se confinar no seio das famílias que o praticavam. Em Jaraguá, uma geração de crianças cresceu vendo as porretadas do Kasperle sobre seus antagonistas, e em Pomerode suas apresentações eram a atração mais esperada das festas da Igreja Luterana. Incluir o Kasperle numa edição que se propõe a refletir sobre o teatro de bonecos popular do Brasil colabora para confirmar o desejo de descendentes de europeus em perpetuar essa herança artística, e ao mesmo tempo evidencia o uso do bilingüismo, inclusive na atividade teatral na Região Sul do Brasil, justamente num período em que medidas violentas foram adotadas por autoridades brasileiras

para coibir o uso de outro idioma que não fosse o português (anos de 1940 e 1950).⁴ Os dois textos também nos ajudam a pensar que mesmo a cultura tradicional popular não está circunscrita a territórios e geografias definidas e é constantemente incorporada e redefinida.

Por último, expressamos nosso desejo de que esta edição estimule o surgimento de novos estudos sobre este vasto tema, merecedor de reflexões e de pesquisas que permitam conhecer melhor a riqueza e a diversidade das expressões cênicas tradicionais populares do Brasil.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar Antônio Moretti
SCAR

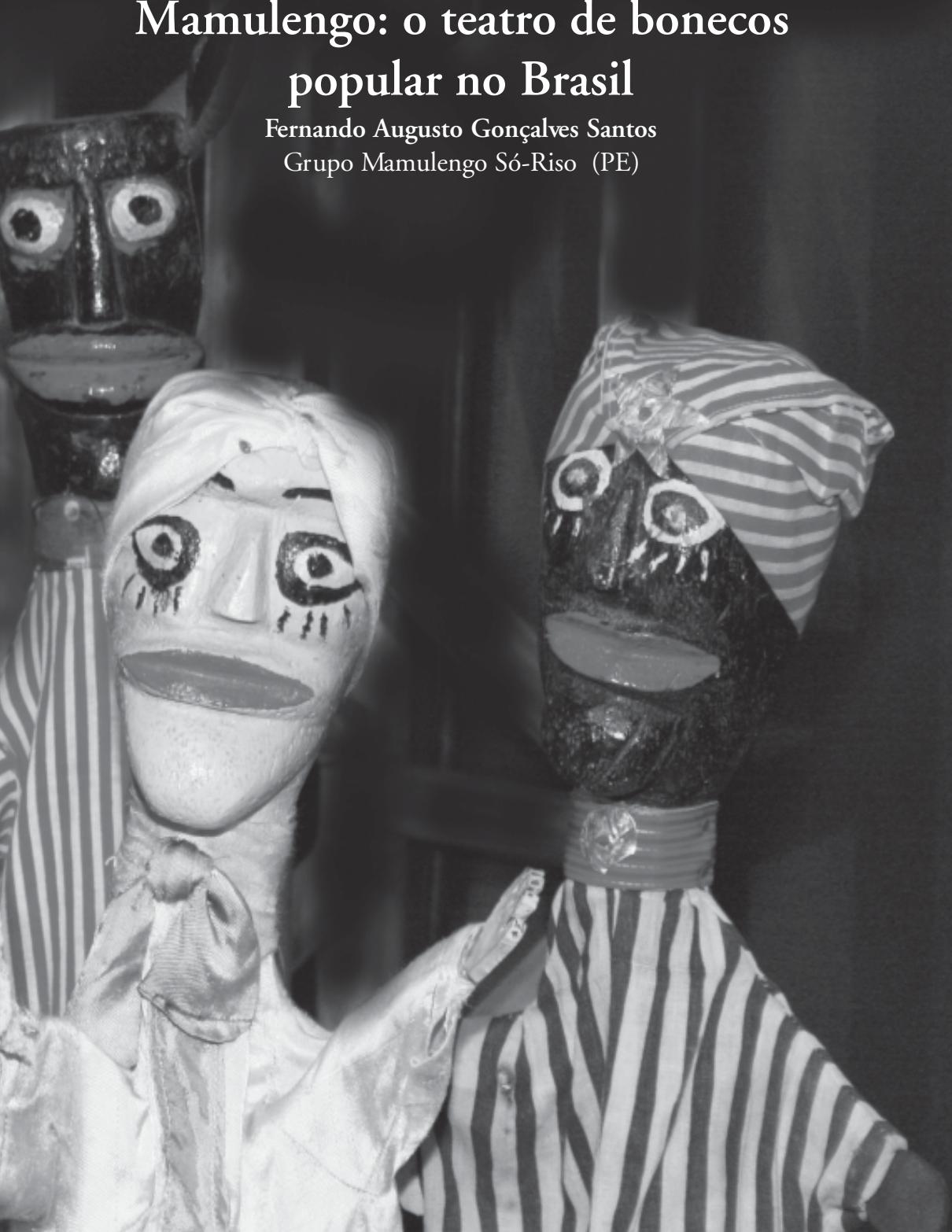
⁴ FIORI, Neide A. *Aspectos da evolução do ensino público*. Florianópolis: UFSC/SEESC, 1991.



Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil

Fernando Augusto Gonçalves Santos

Grupo Mamulengo Só-Riso (PE)





Páginas 16 e 17: Morte, Dom Quixote Imperador, Anjo, Merlin e Diabo (ao fundo), bonecos de Mestre Ginu. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

Página 18: Dr. Sabe Nada (O médico), boneco do Mestre Seu Baixa. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

Praticado como é em todo mundo, o teatro de bonecos assumiu fisionomias e espírito dramático diferenciados, dependendo da localização geográfica de cada uma de suas manifestações. Isso devido, obviamente, às próprias injunções de tradição cultural, costumes, formação social, econômica e política.

Existe em alguns estados do Nordeste do Brasil uma forma de teatro de bonecos praticada por artistas do povo, que se denomina Mamulengo. É o Mamulengo um teatro de características inteiramente populares, onde os atores são bonecos que falam, dançam, brigam e quase sempre, morrem.

Como em tantas outras manifestações artísticas da cultura popular nordestina, o Mamulengo revela de modo singular a rica expressividade do dia-a-dia do povo da região. Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e sua capacidade de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento de seus direitos e sua ânsia de liberdade.

O Mamulengo tem, realmente, um extraordinário poder de sintetização e revelação estética dos anseios mais ardentes do povo

nordestino, não obstante a precariedade de seus recursos disponíveis, quer técnicos, quer mesmo estéticos ou de escolaridade.

Guardando elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e sendo remanescentes dos espetáculos da *Commedia dell'Arte*, o Mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro).

Con quanto tenha um roteiro básico para a história, que não é escrita, os diálogos são criados no momento mesmo do espetáculo, de acordo com as circunstâncias e com a forma de reação do público. Não podendo existir sem a música e sem a dança, o Mamulengo exige do público uma participação constante e ativa, que permita completar, o que os bonecos muitas vezes irão apenas sugerir. Requer-se, portanto, uma imensa interação boneco/platéia, que não se torna difícil por conta do incrível poder de improvisação e capacidade imaginativa que tipifica os mamulengueiros. Por isso, sendo um teatro do improviso, do repente, depende visceralmente do público assistente que alimenta, ignora ou castra a vertente de criação que sai do mestre, passa para o boneco e atinge o público. Ao reagir, a assistência oferece a inspiração necessária ao processo de criação improvisada, de que se constitui o espetáculo, formando um ciclo contínuo que envolve a todos, titireteiro, títeres e público.

O espetáculo do Mamulengo, que 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 freqüenta 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 gente, a rafaméia, o Zé-povinho. A esse povo o mamulengueiro sabe falar, dizendo dos mais diferentes aspectos de suas vidas, transfigurando suas alegrias e dores.

Freqüentemente, o Mamulengo é de uma contundência admirável, motivado por uma inspiração fascinante que lhe permite alterar o equilíbrio do mundo, as relações de poder, insurgindo-se

contra o maniqueísmo da vida, criando um outro mundo que ele próprio governa, uma situação poético-dramática que incorpora o público. Arranca personagens e temas de um mundo ao qual é sujeito, submisso e pelo qual é explorado, transpondo-os, em transfiguração muito própria, para um mundo onde sua voz, anseios e vontades são ouvidos. Isso tudo na intenção maior de provocar o riso, que gerando a folgança, o alívio, o divertimento, atua como elemento catártico e de grande comunicabilidade.

O Mamulengo é um fenômeno vivo, dinâmico, em constante processo de mutação, de transformação. Sendo de natureza dramática enquanto folguedo, possui possibilidades consideravelmente mais amplas de incorporar os fatos culturais do cotidiano, e de absorver inclusive, outros folguedos através do seu processo de representação centrado na teatralização do mundo que o cerca, levando à cena os “brinquedos”, as contradições, costumes e tradições da comunidade onde subsiste.

Nas zonas rurais do Estado de Pernambuco, onde existe atualmente a maior concentração do folguedo, podemos constatar, afirmando com segurança, que o Mamulengo encontra seu público natural nos sítios. O que corresponde a sítios são pequenas lavouras ou roças, afastadas das sedes dos municípios ordinariamente arrendadas aos moradores de um engenho de açúcar ou de grandes fazendas, mediante prestação de serviços ou percentagem na produção agrícola. Produzem, sobretudo uma agricultura de subsistência, compreendendo o plantio de mandioca, feijão, milho, macaxeira, por vezes fumo e algodão.

É um público composto de pequenos agricultores, camponeses, de minguada renda, confinados em serras, vales e ribeiras, distantes ainda do impacto brutal da civilização dos mass-media. A produção divertisional é local, feita e brincada pelas próprias pessoas, que nela se colocam como participantes ativos e das quais se exige a inventividade e o espírito de folgazão. O consumo da diversão enlatada ainda é restrito em relação ao consumo da diversão inventada, que exige execução corporal e artesanal envolvendo um

espírito grupal atuante, no desejo de folgar, de rir, de galhofar, de divertir-se, brincando.

Nesses sítios é onde encontramos o Mamulengo sendo praticado no seu melhor estilo, expressando todas as suas características de folguedo teatral, quer sejam plásticas ou dramáticas. É dentro desse contexto de relações com meio geográfico e vida social, dentro de uma ecologia bastante específica que ainda se pode encontrar o espetáculo do Mamulengo acontecendo com a extraordinária duração de sete a oito horas, brincando-se a noite inteira até o raiar do dia. Aqui não se deve apenas salientar o aspecto da duração mas, sobretudo, o fato da interação completa do público com o espetáculo, num resultado teatral dos mais comoventes, carregado de força telúrica.

Luiz da Serra, nos seus quase 50 anos de brinquedo, tendo uma vastíssima experiência desse tipo de espetáculo, salienta a receptividade e acolhida que sempre teve nos sítios, onde comumente era recebido com satisfação, “o dono da casa dizendo: pode brincar sem cisma, que a justiça daqui sou eu”. Este fato serve, igualmente, para ilustrar outra característica peculiar aos espetáculos feitos nos sítios: sendo o dono da casa a justiça, os critérios de censura sobre o espetáculo são do próprio grupo, ou melhor do dono do terreiro.

Evidentemente, há uma preocupação de moralidade nos seus espetáculos, tanto por parte dos mamulengueiros como pelos donos dos terreiros, que no caso são empresários, pois contratam o brinquedo para levá-lo ao sítio. Moral geralmente muito própria à comunidade local, onde determinadas cenas, que poderiam ser normalmente consideradas obscenas, são aceitas com naturalidade e riso, enquanto outras que nos pareciam de completa ingenuidade não são aceitas, por vezes até evitadas, no intento de não criar conflitos.

Segundo Mestre Zé de Vina (mamulengueiro vivo e atuante) o povo dos sítios reclama de palavra imoral dizendo que o brinquedo fica desmoralizado; que tem família no terreiro,” o que obriga o

mamulengueiro a conter sua verve e malícia, abrandando os gestos mais obscenos. Por sua vez, Antonio Biló, mamulengueiro de Pombos — Pernambuco, ressalta um outro fato que também constatamos: “por volta de onze horas, os meninos começam a sair, seguido das mulheres que saem entre meia-noite e uma hora”. Realmente, pós a meia-noite o público é predominantemente masculino, as mulheres se retirando devido ao avançado da hora. “É quando o brinquedo esquenta. Todo mundo pega a beber, o espetáculo fica mais solto, sai mais prosa e a função fica mais livre”. Já a essa hora, sem contar com nenhum agente repressor, o espetáculo evolui atingindo elevado grau de humor, de malícia e sensualidade, o improviso correndo solto, com o público já um tanto embriagado, soltando o riso e respondendo os gracejos dos bonecos, atiçando a verve do mamulengueiro que, descontraído, libera toda a sua expressão.

“Só pode brincar mamulengo se for poeta. Se não for poeta não pode brincar”.

Mestre Luiz da Serra - Mamulengueiro de Vila de Santo Antônio (PE).

Dos mais antigos mamulengos até os atuais da área rural, pode-se observar uma estrutura de funcionamento definida e uma hierarquia de papéis e funções, quase sempre rígida e respeitada. Evidentemente coexistem estruturas diferentes, o que é notório na área urbana a ponto de se ter difundido a idéia de que o mamulengo é brincado apenas pelo mamulengueiro com um ajudante. De fato a grande maioria dos mamulengos urbanos que encontramos brincam desta forma. O mamulengueiro abarcando as funções de autor, ator-manipulador, cantor e empresário, prescindindo de uma equipe, usando apenas um ou no máximo dois ajudantes que auxiliam nos bonecos ou tocam o bombo fazendo acompanhamento para as danças.

Entretanto, há um consenso geral entre os mamulengueiros,

principalmente entre os rurais, acerca da estrutura tradicional de funcionamento que como salientamos ainda subsiste na totalidade dos mamulengos dirigidos pelos antigos mestres do brinquedo.

O que vem a ser essa estrutura? De que elementos se compõe e quais as suas funções dentro do espetáculo?

Dentro da barraca (palco) o Mestre:

É o responsável pelo brinquedo, a figura mais importante, geralmente sendo o dono dos bonecos e criador do espetáculo. Ordinariamente acumula as funções de empresário, principal ator e manipulador.

O contramestre:

É a segunda pessoa do brinquedo, só em alguns casos sobrepujado em importância pela figura do Mateus. Manipula os bonecos, cria mais de uma voz, dialoga com o mestre sustentando o improviso.

Os folgazões:

Tradicionamente são dois e também são denominados de “os ajudantes”. Brincam dentro da barraca e quase nunca falam. Têm como função a manipulação de bonecos em cenas de muitos personagens, como brigas, e, sobretudo danças, quando cantam fazendo coro junto com os instrumentistas.

No lado de fora da barraca o Mateus:

Personagem assimilado do Bumba-meu-boi, encontrado em quase todas as formas de teatro de bonecos popular. Sua função principal é de ser intermediário entre o mundo configurado dos bonecos e o mundo real do público. Responde aos bonecos, diz loas ou complementa a última estrofe dos versos. Deve ter senso e prática de improvisação.

Os instrumentistas:

O espetáculo do Mamulengo tem sua estruturação dramática repousando no constante apoio musical dos instrumentistas, verificando-se sua participação, nas cenas de danças, nas cantorias, nas brigas, determinando muitas vezes o ritmo e o clima do

espetáculo. À altura da qualificação dos instrumentistas o espetáculo cresce em participação, sendo a música executada ao vivo, muitas vezes criada de improviso em cima da cena que está sendo apresentada.

Entre os mamulengueiros recebem a denominação de “instrumenteiros”, “batuqueiros” ou “tocadores”. A partir dos instrumentos de uso mais constante (fole de oito baixos, triângulo, ganzá e zabumba) são denominados os instrumenteiros. Assim temos:

“O Tocador”: instrumenteiro que toca o “fole de oito baixos” (acordeon) principal instrumento do conjunto.

“O Triangueiro”: tocador de triângulo.

“O Ganzazeiro”: que toca o “ganzá” (pequeno tubo de flandre com seixos ou sementes no interior).

“O Bombeiro”: tocador de zabumba (bombo).

Quanto a duração os espetáculos variam de um mínimo de duas horas até seis, sete ou oito horas de representação contínua, o mestre revezando-se com o contra-mestre, os instrumenteiros tomado bicada entre um intervalo e outro das cantorias, todos brincando a noite inteira, artistas e público.

Os tipos de palco usados recebem denominações e configurações diversas, sendo comumente chamados de “barraca”, “torda”, “impanada” e em menor freqüência “tenda”. Em geral são revestidos com tecido, sendo a armação feita de barrotes de madeira que, fixados por parafusos ou encaixes, possibilitam a desmontagem da barraca em pouco tempo. É o tipo mais simples de palco, embora encontremos mamulengueiros de subúrbios do Recife brincando, às vezes, com uma simples corda esticada, sobre a qual se coloca um pano qualquer, esse arranjo sendo também denominado “impanada” ou “barraca”.

Na área rural, as barracas de uso mais generalizado têm cerca de um metro e cinqüenta centímetros de largura, por dois metros e meio de altura, a profundidade não indo além de um metro e

meio. É de uso comum a utilização de um chitão colorido de grande estamparia recobrindo toda a parte frontal. Também existe mamulengueiro que faz uso de folhas de flandre (60 x 40 cm), feitas de lata de querosene, sobre as quais são pintados, de modo figurativo, os personagens mais importantes do espetáculo ou mesmo pequenas cenas. Essas placas são colocadas no interior da barraca, correspondendo aos bastidores ou tapadeiras de um palco convencional de atores. Servem para delimitar o espaço dentro da tenda, por onde circulam os bonecos, que geralmente aparecem e desaparecem por trás dessas placas.

Exercem igualmente uma função de “distanciamento”, conferindo ao espaço cênico, ao delimitá-lo, a oportunidade de uma nova transfiguração dos bonecos/personagens, através da pintura. Assim se fundem no espetáculo o boneco tridimensional, animado e o boneco chapado, inanimado, de uma só dimensão.

A função da música no espetáculo é de apoio, dando-lhe não só um colorido rico de intenção, mas também agindo como elemento de ligação entre as cenas, contendo um sabor de narração crítica ao comentar a ação. Atua ainda como um forte elemento jocoso e como suporte ou pano de fundo para as cenas de briga ou de pura dança, tendo igualmente extrema funcionalidade ao servir de recurso para os personagens, sobretudo os narradores identificarem-se perante o público através da cantoria de loas que lhe são próprias.

A estruturação dramática no Mamulengo obedece a um sistema de pequenas peças ou passagens não escritas, entremeadas por números de danças e improvisações feitas pelo apresentador — o Simão, o Tiridá, o João Redondo, etc. Na realidade as *passagens* (cenas) se constituem em motivos ou pretextos para dar lugar a determinado personagem atuar. É um espetáculo de estruturação arbitrária, as passagens acontecendo de modo independente, sem qualquer preocupação de ligação lógica entre si. De uma maneira geral, o espetáculo acontece englobando vários tipos de *passagens*. Podemos citar algumas delas:

Passagens-Pretexto: em que tudo se resume ao boneco que aparece, diz alguns gracejos, cumprimenta o público, canta uma loa e sai. A intenção visível não é narrar, nem interpretar um personagem qualquer numa situação determinada. É simplesmente, o boneco que, por sua força, se impõe na cena, independentemente de um sentido lógico para sua aparição.

Passagens-Narrativas: que, de modo versejado e à maneira dos metas repentistas, um ou dois bonecos narram fatos, acontecimentos ou histórias imaginárias.

Passagens-de-Briga: de constituição amplamente arbitrária, onde aos bonecos são permitidos, e só a eles sendo possíveis variados jogos de movimentação guerreira e onde são submetidos a verdadeiras provas de resistência artesanal dado ao grande número das pancadarias e violentas contorções que são típicas dessas passagens. Estas são, talvez, as de

incidência mais numerosa nos espetáculos de Mamulengo.

Passagens-de-Dança: servem primordialmente como recurso dos mais utilizados, e por vezes até de uso abusivo, para ligação entre as diversas passagens que compõem o espetáculo. Nelas têm participação ativa os instrumenteiros e os bonecos-dançarinos.

Passagens-de-Peças ou Tramas: São as que, do ponto de vista da estruturação formal do espetáculo de teatro, podemos considerar como pequenas peças, às vezes aproximando-se de comédias, outras vezes de moralidades e farsas, ou ainda de autos religiosos e sátiras sociais.

Os espetáculos de Mamulengo, embora constituindo-se de peças ou passagens não escritas, que se aproximam de diversos gêneros dramáticos, podem ser consideradas, globalmente, como forma teatral mais vinculadas ao gênero revista, ao teatro de variedades, onde uma sucessão de passagens com assuntos cômicos, sociais, morais, religiosos, etc., se sucedem como *sketches*, incorporando elementos que pertencem ao gênero dos musicais e ao gênero do circo.

O criador do brinquedo é sempre um artista popular, um

homem do povo, que representa com seus bonecos o homem do povo e para esse mesmo homem. É também um artista do riso. É o riso sua grande preocupação e intenção, sua satisfação maior, sua recompensa como artista.

Quase sempre são analfabetos, maioria nunca tendo freqüentado qualquer tipo de escola que não seja a da própria vida.

Na atualidade entre os mamulengueiros mais importantes — aqueles que são considerados mestres no consenso geral do público e dos aprendizes — destaca-se com maior relevância: Mestre Zé de Vina (Glória do Goitá /PE), Mestre Luiz da Serra (Vitória e Sto. Antão/PE), Mestre Antonino Biló (Pombos/PE), Mestre Solon (Carpina/ PE), Mestre Otílio Caruru /PE) e o Mestre Ginu falecido em 1977 e que foi sem dúvida o mais importante do Recife nas duas últimas décadas.

Os mestres são na verdade, não apenas os responsáveis mais diretos pela expressividade do Mamulengo, mas são igualmente os promotores da difusão do brinquedo. Com os mestres e sempre com eles, aprendem a brincar os novos mamulengueiros, ao menos os que conseguem atingir um nível artístico do porte daqueles que, apaixonados, enfrentam todas as adversidades e não permitem que o brinquedo desapareça tragado pelas modernas formas de diversão.

Como forma dramática específica do teatro de bonecos popular, o Mamulengo sendo ao mesmo tempo um folguedo, um brinquedo, um invento folclórico, exerce influência sobre os demais folguedos, sendo sobretudo por eles influenciado. No nosso caso temos o Mamulengo, um fato folclórico, um folguedo e, sobretudo um teatro. Sim, o Mamulengo como urna forma de teatro popular de bonecos. A nosso ver ultrapassando os limites da simples manifestação folclórica, constituindo-se em manifestação teatral popular especial especialíssima, por suas características, meios e modos de trabalhos e sobremaneira pelo seu caráter dramático, que lhe faz representar, reinventar e mesmo transfigurar a cultura, a coletividade e o mundo, que lhes são próprios e nos quais sobrevive.

Dessa forma o Mamulengo atua como fator de aglutinação de outros brinquedos, incorporando-os, configurando-os em bonecos que se expressam de maneira e forma teatral. Nesse sentido realiza um curiosíssimo sincretismo dos folguedos que coexistem na sua área de sobrevivência.

Por vezes esse sincretismo se constata através de um ou outro elemento assimilado de outro folguedo, como é o caso da figura do “Mateus”, tomado de empréstimo ao “Bumba-meу-boi”. Mas ocorrem geralmente assimilações globais de folguedos, num sincretismo intenso, que se expressa não no sentido de meramente copiar ou reproduzir o folguedo assimilado, e sim, dando-lhe o tratamento, o feitio e a linguagem teatral próprios no Mamulengo.

Na sua fase atual, o Mamulengo incorporou de maneira integral ou parcial ao seu espetáculo o Bumba, o Pastoril, a Ciranda, os Caboclinhos, elementos do Maracatu e dos Circos Mambembes do Nordeste, os denominados “tomara-que-não-chova” .

Esses bonecos são meus amigos das horas tristes. São meus companheiros. Eu não quero ver ninguém dar uma queda neles. Para mim é meu filho. Cada um tem um jeito de vida, cada um uma religião. Adoro meus bonecos. Tenho mais amizade a eles do que a um filho.

Mestre Januário de Oliveira — Ginu — mamulengueiro falecido em 1977.

O que vem a ser esses objetos que de repente adquirem vida e são capazes de emocionar os homens? Que espírito anima homens rudes e analfabetos a estabelecerem relações profundas com os bonecos, num certo sentido místicas, a ponto de lhes emprestarem uma alma, animando e tornando vivos simples pedaços de madeira? O certo é que os bonecos do Mamulengo — os mamulengos —, nos transportam para um mundo especial onde o fantástico se torna cotidiano.

Penetrando nesse mundo e tentando compreendê-lo partamos do boneco como objeto plástico, como escultura, até o momento

em que perde sua natureza de simples escultura e adquire a de ser dramático, quando se incorpora ao espetáculo como personagem animado e quem o mamulengueiro empresta alma e consequentemente vida.

Sabemos que a emoção que o boneco desencadeia no público tem como causa primeira o próprio boneco na sua configuração plástico-teatral. E mais: que essa configuração é resultado de um processo anterior ao espetáculo propriamente dito, que é o da criação e feitura artesanal, ou seja, o processo de transformação que vai de simples pedaços de madeira, até à forma final do boneco.

Os mamulengos, ao contrário dos bonecos fantoches e dos marionetes, não são frágeis, não possuem grande complexidade quanto ao seu funcionamento e tampouco são feitos para logo perecerem. O mamulengueiro-artesão, quando faz os bonecos, tem uma preocupação de durabilidade, um desejo poético de eternizá-lo através de material utilizado. Daí o uso constante da madeira, material tradicionalmente usado para feitura dos mamulengos. Embora os encontremos — como exceção — feitos em outros materiais.

A feitura escultural dos mamulengos comprehende a cabeça e as mãos, o que não exclui os bonecos de corpo inteiro, totalmente esculpidos em madeira.

Para esculpir utiliza-se prioritariamente uma madeira denominada mulungu, seguido de umburana, carrapateira e mais raramente uma raiz aquática encontrada em determinados mangues ou alagados, denominada pana.

Eventualmente encontramos também mamulengos feitos em pano, massa de papel (*papier-maché*) e cabaça. Mas o emprego desses materiais constitui exceção, sendo a madeira o material que caracteriza o boneco do Mamulengo.

As mãos são igualmente de madeira, esculpidas com técnicas diferentes, dando-lhes formatos e possibilidades de manejos variados.

Quanto a classificação dos tipos de mamulengos, podemos

no geral dividí-los em dois grandes grupos: mamulengos de luva e mamulengos de vareta, sendo os primeiros predominantes.

Mamulengos de luva: com cabeças e mãos esculpidas em madeira, vestidas com túnicas de pano. Para movimentá-los, introduz-se na cabeça o dedo indicador e nos braços — que ficam cobertos pela túnica — os dedos polegar e médio.

Mamulengos de luva e fio: são bonecos que sendo de luva, possuem articulações de boca, de olhos ou língua, movimentadas a partir de fios, que, passando por dentro da túnica, prolongam-se um pouco mais, permitindo que o manipulador com a mão direita movimente a cabeça e o corpo do boneco e, com a mão esquerda, acione os fios movimentando as articulações especificadas.

Mamulengos de vareta: geralmente são configurados de corpo inteiro, mostrando braços, troncos e pernas. De ordinário, têm o corpo esculpido em madeira. Possuem uma vara central, que fincada no corpo do boneco, permite sua sustentação e controle. Pode ocorrer também serem integrados de pequenas varetas que, ligando-se nos pés ou nos braços, possibilitam movimentos diversificados, a manipulação sempre acontecendo de baixo para cima.

Mamulengos de vareta e fio: é o mesmo boneco descrito acima, acrescido de fios que aparecem às vezes ligados às articulações de olhos, bocas e línguas, ou pernas e braços, oferecendo possibilidades de movimentos mais elaborados e de maior efeito.

Evidentemente existem variações ou modalidades de tipos que escapam à classificação genérica aqui proposta, sendo impossível nos limites deste artigo, analisá-los em suas peculiaridades.

Os instrumentos usados para esculturar os bonecos são simples e reduzidos. O artesão esculpe usando faca como instrumento principal, auxiliado por uma pequena serra, uma verruma, às vezes alguma grossa ou lima e lixas com as quais dá todo o polimento e tratamento final da escultura.

⁵ BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.

Os mamulengos, com escultura evidenciam a ingenuidade inerente ao primitivo, embora ultrapassam o ingênuo no que configuram, devido ao sistema de regras que orienta seus feitios, permanecendo, entretanto, como arte de base sentimental e origem religiosa. Observamos, entretanto, que o Mamulengo, na sua forma atual, praticamente perdeu o caráter religioso de suas representações, apesar de ligeiros remanescentes que comprovam hoje essa origem sacra. Ele é atualmente a nossa típica expressão de um teatro popular e total, onde “o boneco é o personagem integral e o público um elemento atuante”, no dizer de Hermilo Borba Filho.⁵

São primitivos e figurativos, afastando-se do sentido de simples reprodução naturalista, de cópia servil da realidade, aproximando-se de uma síntese de forma. Resultam mais numa transfiguração escultural do que na simples figuração de tipos, segundo o próprio mundo impõe ao artista.

Assim a tendência habitual é a abstração ou eliminação de detalhes e peculiaridades próprios à imagem natural, aproximando-se de uma forma que procura exprimir a idéia ou a essência do que se quer figurar. Nesse sentido podemos observar uma certa esquematização no feitio das figuras humanas que não possuem, como personagens, importância significativa no espetáculo.

Ainda do ponto de vista escultural, podemos considerá-los arbitrários tanto quanto o são, quando animados no espetáculo. O próprio boneco por si só já configura uma recriação arbitrária da realidade. As proporções anatômicas são de completa liberdade formal, tendendo ao exagero de certas partes.

A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma. E, nesta pureza realizam um ato poético.

Hermilo Borba Filho

De simples objeto escultural, sem vida, estático, o boneco, quando o mamulengueiro o leva à cena, transforma-se por

completo. É impressionante observar no interior das barracas esses mamulengueiros pobres e rudes, sem qualquer refinamento cultural ou social, assumirem uma outra vida, enquanto animam seus bonecos. Brincam com a imaginação desenfreada, ocorrendo-lhes a cada instante idéias, correlações e pensamentos que nascem e morrem enquanto dura a função. É como se assumissem uma situação de transe mediúnico, incorporando seres (os bonecos), trabalhando como se estivessem possessos ou possuídos por espíritos diferentes e de variadas categorias de acordo com o tipo e personalidade de cada boneco. Vimos vários mamulengueiros brincarem como se estivessem “manifestados”, revelando um lado completamente inesperado de suas personalidades.

Os mamulengos no espetáculo nos transportam a todos para o reino do mito, para o terreno das lendas e das naturais aspirações dos homens pobres, que constituem seu público. Fazem-nos sobrevoar além dos limites de nossa razão, exigindo-nos a supremacia da imaginação e, sobretudo o dom da intuição, que permitem complementar o que é sugerido. Exigem também que os conheçamos, para amá-los e suprir suas deficiências, limitações ou defeitos em relação aos humanos. Daí sempre afirmarmos que brincar Mamulengo é verdadeiramente e sempre um ato de paixão. Há na realidade um apaixonamento do mamulengueiro pelo boneco que ele cria e ao qual dá vida.

Sendo o riso, como já fizemos observar anteriormente, a intenção maior do espetáculo, buscam esses artistas populares alcançar o seu objetivo, levando ao pequeno palco momentos de intensa hilaridade através da exploração, simples e natural de elementos como peidos e bufas, cólicas intestinais, cacetadas, umbigadas, o erotismo das danças e a imitação caricatural do ato sexual (a “fodelança” no dizer dos próprios mamulengueiros). Como também, faz-se o público rir da derrota dos poderosos, sempre apresentados de forma ridícula e visível.

Os espetáculos englobam também os mitos do povo, sendo justamente por isso que esse povo se sente alegre e valorizado, pois

se vê em pé de igualdade com esses mitos (santos, diabos, etc.), representados no espetáculo.

Entre os personagens do Mamulengo, observamos alguns que são constantes, podendo ser encontrados em qualquer um mamulengueiro dos mais antigos aos mais novos.

Isso nos permite, de um modo geral, estabelecer uma classificação dos personagens, dividindo-os em três categorias: os humanos, os animais e os fantásticos. É evidente que aqui e acolá podem ser encontrados personagens que escapam a essa classificação, tudo dependendo da fertilidade de imaginação do artista.

Como *personagem-humanos* os que mais se destacam em importância e freqüência, são: o apresentador (Simão, Tiridá, etc.), as Quitérias, o Capitão Manuel de Almeida, o Padre, o Sacristão, o Janeiro, o Causo-Sério, a Chica da Fubá e Pisa-Milho, os militares, os advogados, os negros de briga, os cangaceiros, entre outros.

Os *personagens-animais* constituem grupo de muito interesse e, embora numericamente reduzidos, possuem significativa importância no espetáculo. Os bichos nunca falam ou pelo menos nunca os vimos falar no espetáculo, como acontece nos contos populares que o povo narra. Os mais destacados são: a Cobra e o Boi. O primeiro representa a noção do Mal, da astúcia e da peçonha, com a primeira queda ou o pecado. O Boi tem um sentido quase cultural, prestando-se assim uma homenagem ao animal que mais utilidade oferece ao homem da região. Aparecem ainda o Cavalo, o Porco, o Cachorro, a Raposa, pássaros, etc.

Os *personagens* que consideramos *fantásticos* derivam da mitologia e de assombrações que povoam as narrativas populares. São basicamente, a Morte, os Diabos, as Almas e os Papa-figos e quaisquer outros bonecos criados na intenção de assombrar, de criar um clima onde o fantástico domina sobre a realidade.

Vitimados por uma série de fatores determinantes do progresso, os mamulengueiros já não são tão numerosos como antes. Podemos hoje observar um esvaziamento numérico do Mamulengo mas isso

Referências (Nota dos editores)

- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Paulo: Nacional, 1966.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SANTOS, Fernando Augusto G. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. In: *Mamulengo - Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*. No. 9. Belo Horizonte: Minas Gráfica, 1980.



A participação do público no Mamulengo pernambucano

Izabela Brochado

Universidade de Brasília (UNB)



Páginas 36 e 37: apresentação do Mestre Zé de Vina em Recife, dezembro de 2006. Foto de Izabela Brochado.

Página 38: apresentação do Mestre Zè de Vina em Lagoa de Itaenga (PE). Foto de Izabela Brochado.



Ainda hoje podemos encontrar no interior de Pernambuco espetáculos de Mamulengo que mantém certas características que em outros contextos já foram alteradas. Estes espetáculos são destinados mais especificamente ao público adulto, embora sejam também assistidos por crianças. São geralmente realizados na rua (na zona urbana) ou no terreiro dos sítios (na zona rural). Geralmente iniciam-se por volta das 20h e podem durar por até seis horas.

O público é composto por pessoas de ambos os sexos e diferentes idades. No entanto, a partir de uma determinada hora (geralmente 23h) ele passa a ser composto basicamente por adultos do sexo masculino. Os espetáculos são resultantes de contrato feitos por pequenos comerciantes, em geral donos de bares, com o intuito de atrair clientes. Isto também ocorre na zona rural, uma vez que em muitos sítios funcionam pequenos bares que complementam a renda familiar de agricultores. Em geral, o contratante paga um pequeno cachê, ficando por conta do grupo a coleta suplementar de dinheiro que é feita durante todo o espetáculo. Assim sendo, tanto o contratante quanto o mamulengueiro têm interesse em prolongar o espetáculo, uma vez que isso significa maior arrecadação para ambos. A duração do espetáculo depende principalmente do público. É a sua participação ativa que consolida o sucesso da

brincadeira e consequentemente, um satisfatório retorno financeiro.

Este texto refere-se à participação do público nos espetáculos apresentados neste contexto e é resultado de pesquisa etnográfica realizada durante 06 meses com três mestres mamulengueiros: Zé de Vina⁶ — “Mamulengo Alegria do Povo” de Lagoa de Itaenga; Zé Lopes⁷ — “Mamulengo Riso do Povo” de Glória de Goitá; e João Galego e Marlene Silva⁸ — “Mamulengo Nova Geração”, de Carpina, municípios da Zona da Mata de Pernambuco. Antes de discutir os aspectos relativos à participação do público, pontuo, em linhas gerais, a composição dos grupos e a estrutura dos espetáculos desta região.

O grupo

Diferentemente de outros contextos, na Zona da Mata o grupo é composto por cerca de seis artistas. Dentro da barraca ficam o mestre mamulengueiro, um contra-mestre e às vezes um, ou mais, ajudantes. Do lado de fora estão Mateus (o intermediário) e os músicos (sanfona de oito baixos; triângulo ou ganzá; caixa ou zabumba). Mateus é uma mistura de mestre-de-cerimônias e palhaço e tem um papel fundamental na dinâmica e ritmo da brincadeira, uma vez que dialoga constantemente com bonecos e com o público, servindo de ponte entre eles. Ele ainda atua como informante do mamulengueiro, passando-lhe dados sobre indivíduos presentes na platéia e sobre os eventos que acontecem no espaço externo da barraca.

O espetáculo

O espetáculo é composto por uma seqüência de diferentes

⁶ José Severino dos Santos, nascido em Glória de Goitá em 14/03/1940.

⁷ José Lopes da Silva Filho, nascido Glória de Goitá em 21/10/1950.

⁸ João José da Silva, nascido em Pombos em 01/10/1945 e Maria Cândida da Silva, nascida em Lagoa de Itaenga em 24/12/1950.

cenas (passagens) que abordam temas diversos sem aparente conexão entre si. Em geral, o mamulengueiro possui por volta de 20 diferentes cenas, que raramente são apresentadas todas no mesmo show. A seleção e ordenação das cenas dependem do contexto da apresentação, ou seja, do local, do público a que se destina e do tempo disponível para a realização do espetáculo.

A maioria das cenas faz parte do repertório tradicional do Mamulengo e em geral, apresentam convenções e regras específicas que os mamulengueiros podem seguir de forma mais ou menos acurada. Elas possuem um número fixo de personagens (principais e secundários) com tipologias (atributos físicos e psicológicos) e papéis bem definidos. Outras, entretanto, são criações individuais que apresentam estruturas mais flexíveis e abordam temas mais recentes.

O texto é um esquete básico sobre o qual são construídos os diálogos a partir da participação direta do público. Porém, importante ressaltar que os mamulengueiros possuem um rico repertório de fórmulas lingüísticas cômicas bem codificadas (muitas vezes em forma de verso) que são usadas em diferentes momentos do espetáculo.

A música, sempre tocada ao vivo, abrange quase um terço da totalidade do show e apresenta diversas funções: serve de chamariz para os espectadores dispersos; entretém os que já estão presentes aguardando o início do espetáculo; conecta as diversas passagens; pontua o ritmo das cenas de dança e de luta; e age como elemento importante na caracterização dos personagens principais, uma vez que estes possuem canções específicas que revelam informações importantes sobre suas tipologias.

Participação do público

O público participa intensa e constantemente, seja por manifestação mais coletiva (vaias, assobios, gritos e xingamentos), ou mais individualizada, que são: respostas às perguntas feitas pelos

bonecos e por Mateus; conselhos dirigindo as ações dos bonecos; comentários (positivos e/ou negativos) às falas e ações dos bonecos; oferecimento de comida e bebida aos bonecos; contato físico com os bonecos manifestado através de toque, que tanto pode indicar a qual boneco se refere ou ser resultante de manifestação de carinho (carícias) ou raiva (empurrões e tapas); apostas (em dinheiro) para que um ou outro boneco faça uma determinada ação, o que, muitas vezes, decide o desfecho das cenas; participação na seleção das cenas.

Esta ativa forma de interação está ligada principalmente a três aspectos que estão interligados e são, portanto, complementares. São eles: especificidade do público; temática e linguagem empregada no espetáculo e estratégias de ativação da platéia empregadas pelos mamulengueiros.

Especificidade do público

Este público é composto na sua grande maioria por indivíduos que já assistiram a muitos espetáculos de Mamulengo, assim, conhece os diversos elementos (auditivos e visuais) que formam este teatro de bonecos e as convenções referentes à sua participação. Sabe que ela não é apenas aceita, mas que é também fundamental. Portanto, se sente livre para participar de forma ativa do espetáculo.

Os artistas e a maioria dos indivíduos que compõem este público fazem parte de um mesmo grupo social. São pertencentes à classe trabalhadora (rural ou urbana) que vivenciam as mesmas restrições econômicas e compartilham do mesmo universo sócio-cultural. A intensa atividade destes artistas nas cidades desta região possibilita o conhecimento entre os artistas e público, assim como os membros de uma platéia específica também se conhecem entre si.

Este universo compartilhado é a base da comunicação entre artistas e público, uma vez que os assuntos abordados se relacionam à história, expectativas e imaginário deste grupo.

Conseqüentemente, alusões a eventos, a autoridades locais e

aos indivíduos pertencentes a esta comunidade são recorrentes. Mais ainda, os temas abordados, incluído os tabus, expressam pontos de vista culturais e ideológicos que dependem de entendimentos comuns.

Como apontado acima, a partir de uma determinada hora, o público passa a ser composto praticamente por homens. Esta mudança interfere no espetáculo, uma vez que o mamulengueiro passa a selecionar cenas e enfatizar temas que estão mais diretamente relacionados ao universo masculino (neste contexto a que me refiro). Desta maneira, se verifica uma maior presença de cenas de brigas e alusões sexuais mais explícitas.

Esta estreita vinculação potencializa a participação do público e promove interferências mais individualizadas. Esta característica é reforçada pelo aumento do grau etílico dos espectadores que ocorre com o desenrolar do espetáculo.⁹

Temas

Os temas presentes nas cenas referem-se principalmente à inversão de hierarquia, sexualidade e disputas entre valentões. Também falam das festas, folguedos, superstições e crenças¹⁰, entre outros, todos abordados com fins cômicos.

Inversão de hierarquia aparece sob diferentes formas, evidenciando as diversas estratégias usadas pelos personagens representantes do povo no enfrentamento — e quase sempre nas vitórias — contra os representantes dos poderes terrenos (fazendeiros/coronéis, policiais, fiscais, doutores, padres) ou metafísicos (morte, diabo, e outros seres sobrenaturais). Não

⁹ Algumas vezes também se verifica embriaguês entre os componentes do grupo.

¹⁰ Segundo Zé de Vina, as cenas com temática religiosa eram bem mais freqüentes no passado (até meados da década de 70), sendo atualmente raramente encenadas, uma vez que não encontram a mesma ressonância no público atual. (Entrevista em Lagoa de Itaenga em 23/03/2004). Santos (1979:24) observa que o Mamulengo “na sua forma atual praticamente perdeu o caráter religioso, apesar de ligeiros remanescentes”.

importa se o confronto é expresso de maneira explícita (luta quase sempre seguida de morte), ou de maneira mais sutil (traição, malandragem, exposição ao ridículo), o público imediatamente se identifica com esta inversão de poderes.

Oposições também ocorrem entre os personagens representantes do povo. Disputas verbais, lutas e mortes entre valentões (os “machos”) acontecem por motivos diversos, como mulheres, preconceitos, bebedeira, ou por pura demarcação de território, como a escolha de uma música em um baile. Na maioria das vezes, os adversários são de um lado um jovem negro e de outro, um branco idoso. Os seus atributos podem ser entendidos como demarcações onde se opõem raças (negro x branco) e idades (jovens x velhos).

Sexualidade, obscenidade, funções e decrepitude do corpo estão representados nos elementos visuais (figuras, movimentos e gestos) e no texto. Sexualidade é expressa tanto por referências explícitas (representação das genitálias nas figuras dos bonecos e paródias de intercoito sexual) quanto por alusões mais sutis (trocadilhos e frases de duplo sentido). O tema também aparece nos inúmeros conflitos matrimoniais que são sempre resultantes de possíveis traições e nas referências à procriação, quase sempre se usando imagens hiperbólicas: Catirina está grávida e já teve 116 filhos, “58 de uma mesma barrigada;”¹¹ Ritinha teve 114 filhos. Sexo/vida se confrontam com a morte. A viúva está constantemente engajada em novos casamentos: Ritinha já foi casada 38 vezes, a Viuvinha 26. Esta última, ao dançar com seu mais recente marido percebe que ele está “mole demais pra um homem.” Finalmente, quando se dá conta que ele está morto diz, sacudindo o boneco: “eu vou sacudir, sacudir, sacudir, até ele ficar duro de novo.”¹²

As funções do corpo aparecem sob forma de arrotos, puns, urina, vômitos, etc. O corpo decrépito tanto se renova como

¹¹ Espetáculo de Zé de Vina.

¹² Espetáculo de João Galego e Marlene Silva.

encontra o seu inevitável fim. O Doente vomita sangue ou expele um imenso verme pela boca e é finalmente curado pela aplicação de uma injeção (clister) dada pelo Doutor. No entanto, Bambu, outro doente que insiste em vender sangue aos membros da platéia, tenta ludibriar a Morte por meio de uma cantoria, pedindo “à mulher magra, toda vestida de branco” mais tempo na terra: “Ô, morte tu não me mata, deixa eu viver mais um ano. (...) deixa eu viver mais um mês (...) deixa eu viver mais uns dias (...) deixa eu criar meus filhinhos”. Em vão, a Morte o carrega, pois seu tempo é findo.

O humor presente no Mamulengo, assim como na maioria das tradições populares de teatro de bonecos, é o humor carnavalesco de que nos fala Bakthin.¹³ Ele nasce na praça pública e é feito pelo povo e se opõe às estruturas oficiais. Ele está centrado no corpo, nas imagens grotescas do corpo ambivalente e nas atividades relacionadas ao carnavalesco: intercôito sexual, festas, bebedeiras, brigas, entre outras. O humor carnavalesco também está presente nas imagens e estilos de linguagem empregadas no Mamulengo. Elas revelam padrões que subvertem os discursos oficiais.¹⁴

Linguagem

O “falar nordestino” possui peculiaridades que o faz distinto do português falado em outras regiões do país. E em certas áreas do Nordeste estas peculiaridades formam um “quase” dialeto. Esta

¹³ BAKTHIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana: University Press, 1984.

¹⁴ Sobre o Carnavalesco no teatro de bonecos ver: KELLY, Catriona. *Petrushka: The Russian Carnival Popular Theatre* (Cambridge, 1990); GROSS, Joan. The Form and Function of Humor in the Liège Puppet Theatre. In: *Humor and Comedy in Puppetry*, ed. by SHERZER, Dina and SHERZER, Joel (Bowling Green, 1987), p. 102-126. Bakthin (1984: 145-195) aponta que a linguagem rude e familiar das feiras e mercados públicos possuía um repertório vital e complexo de padrões de fala excluídos dos discursos oficiais e eram usados nas paródias, humor subversivo e inversões. Até mesmo as regras lingüísticas eram influenciadas pelo espírito carnavalesco

distinção é especialmente percebida nas camadas populares que vivem nas áreas mais afastadas dos centros urbanos, pois é ali onde muitas expressões e palavras “inventadas” ainda resistem à ação homogeneizadora dos meios de comunicação. Como dito pelo poeta Haroldo de Campos (1984:32), “o povo é um inventa línguas, na malícia da maestria, no matreiro da maravilha, no visgo do improviso tentando a travessia”. A travessia está representada nas poesias e narrativas dramáticas populares escritas e/ou orais, como nos cordéis, nos desafios de cantadores e nos romanceiros, formas remanescentes da Península Ibérica que se perpetuaram no Nordeste brasileiro. Assim como nos jogos de palavra, trocadilhos e dizeres populares.

As imagens e métricas das narrativas e poesias populares desempenham um papel importante no texto do Mamulengo. Em algumas cenas, os bonecos dialogam inteiramente em formas versejadas, como no caso da cena dos “Glosadores” (ou Violeiros), em que dois bonecos duelam em versos (falados ou cantados). Ou, ainda, na cena dos “Caboclinhos”, com quatro bonecos representando ameríndios que dançam e dizem suas loas (versos), e com a última palavra de cada verso sempre completada por Mateus. Vejamos um exemplo de loas de dois dos quatro Caboclos:

Primeiro Caboclo: — De quarta-feira pra cá eu vivo pensativo e
vário/ de eu ver cortar uma cruz benta pelo missionário./ Caso
maior não se deu, nem se daria, nem se dá/ que até os passarinhos
vive triste nos seus ninhos de quarta-feira...

Mateus: — Pra cá! Eita Seu Caboclo!

Caboclos: — Eita, Senhor meu amo!

Mateus: — Segundo Caboclo, diga a sua loa!

Segundo Caboclo: — A maré rema a canoa, pelo meio do navio/
eu tiro as águas do rio e sopro de proa em proa./ No centro de
uma canoa, quando vi fiquei bismado/ lá no fundo de um ralado/

¹⁵ Cena do espetáculo de Zé de Vina, apresentado na Usina Cachoeirinha, município de Escada, em 25/12/2003.

um caranguejo ainda moço, com uma corda no pescoço/ que tinha morrido.

Mateus: — Enforcado!¹⁵

Como pode ser observada, a imagem melancólica presente no verso do primeiro Caboclo advindo da tristeza de ver uma cruz derrubada, é desconstruída pela imagem incongruente e cômica do verso do segundo Caboclo, que relata a morte de um caranguejo por enforcamento. Rupturas como esta são recorrentes, uma vez que a linguagem poética presente no Mamulengo é quase sempre transformada, adquirindo contornos cômicos. As transformações se operam tanto nos elementos lingüísticos como nos pára-lingüísticos. Supressões e/ou inclusões de letras, palavras e expressões possibilitam a criação de imagens cômicas que são complementadas pelos movimentos, gestos e qualidade vocal dos bonecos ao pronunciarem esses versos. A linguagem empregada no Mamulengo está estreitamente vinculada às práticas lingüísticas de seus receptores. Ao lado das formas versejadas, as falas dos bonecos revelam um vívido e desenfreado *nonsense*. Elas combinam crítica social com referências escatológicas e obscenidades que são expressas por meio de trocadilhos, diálogos não lineares com duplos sentidos ou incongruentes. Vejamos dois exemplos presentes na fala introdutória de Benedito e do Doutor:

Benedito: — E boa noite rapaziada! Epa, Ah! Ah! Ah! Hoje aqui é Benedito José da Luz, bicho véio do eito, tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda, sou cortadô de cabresto e vendedô de carcunda.¹⁶

Doutor: — Eu sou Doutor Rodolera Pinta Cega Filho de Amansa Boi, aonde eu boto o dedo unubu bota o pico.¹⁷

¹⁶Trecho do espetáculo de Manuel José Lucas. In: PIMENTEL, Altímar de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*, (1998: 64).

¹⁷Cena do espetáculo apresentado por Zé Lopes em Glória de Goitá em 20/12/2003.

Estas fórmulas cômicas textuais aparentemente incongruentes aparecem constantemente e têm sido muitas vezes tachadas de “arbitrarias”. Porém, como apontado por Pimentel (1998:88) sobre a fala de Benedito, “cortadô de cabresto e vendedô de carcunda”, refere-se ao roubo e subsequente venda de cavalos, enquanto que “tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda” é alusivo à falta de higiene. Os “doze moradô” são os parasitas que vivem nos “cabelo no peito” que “nunca afunda”, ou seja, nunca toma banho. Em relação à fala do Doutor, Zé Lopes explica que “aonde eu boto o dedo urubu bota o pico significa que quem o Doutor Rodolera trata, acaba morrendo”. Esta frase, aparentemente incongruente, ao mesmo tempo em que promove o riso, revela a falta de credibilidade do povo em relação à classe médica. Esta aparente incongruência pode ser entendida como uma forma velada de comunicação e, como tal, provoca imediata reação do público. Portanto, deve ser considerada como um dos pontos-chave para a compreensão da popularidade do Mamulengo entre o seu público. Catriona Kelly referindo-se ao humor em *Petrushka*, o teatro de bonecos russo, observa que,

(...) a aparente inocuidade dos oxímoros¹⁸cômicos freqüentemente escondem referências que estão longe de serem inocentes”, e argumenta que “o que parecia sem sentido para um grupo burguês era muito bem compreendido pelos indivíduos pertencentes ao mesmo grupo social dos bonequeiros, ou seja, a classe trabalhadora de Moscou”. (KELLY,1990:83)

Kelly observa ainda que a aparente infantilidade e inocuidade dos trocadilhos e das imagens incongruentes advindas das palavras sem sentidos mascaram referências a tabus sociais e sexuais e operam em dois níveis:

¹⁸ O termo é usado pela autora como “impossível combinação de palavras”. (KELLY,1990:81)

(...) para um observador acostumado ele transmite críticas sociais, enquanto despista o olhar do censor ou de quem não pertence ao mesmo grupo social. O prazer vem não apenas das analogias distorcidas, mas também da sensação de travessura, de se estar tocando em assuntos proibidos". (KELLY, 1990:83-84)

Um outro exemplo de referência “mascarada” é o dialogo entre Inspetor Peinha (policial) e Mateus (o intermediário). Inspetor Peinha entra em cena, juntamente com outros policiais, para dar ordem de prisão a Joaquim Bozó, um dos negros valentões do Mamulengo:

Inspetor Peinha: — (se dirigindo ao Sargento) Sargento, vamos fazer uma arromba!

Mateus: — Uma arromba, ou uma ronda?

Inspetor Peinha: — Mateus, vou prender o negro! (se referindo a Joaquim Bozó). Como é que eu digo pra prender ele?

Mateus: — Diga: “Têje” preso com a ordem do Sargento!

Inspetor Peinha: — (se dirigindo a Joaquim Bozó) Esteje dentro!

Mateus: — Assim, não rapaz! É, “têje” preso com a ordem do Sargento!

Inspetor Peinha: — “Têje” preso ou empurra e eu não agüento!

Mateus: — (nervoso) Mas rapaz, é: “têje” preso com a ordem do Sargento!

Inspetor Peinha: — “Têje” preso que já tudo dentro!¹⁹

Ao ser pronunciado em cena, o diálogo parece ser apenas uma sucessão de frases sem sentido, uma vez que o ritmo e a tonalidade vocal empregada pelo mamulengueiro tornam o diálogo incompreensível para quem não pertence ao grupo, como eu, por

¹⁹ Cena do espetáculo de Zé de Vina.

²⁰ Esta forma de comunicação velada também permite que as crianças assistam o espetáculo apreendendo-o em nível diferenciado dos adultos. Obviamente que as alusões mais explícitas são percebidas. Nos espetáculos assistidos não presenciei nenhuma reação negativa por parte dos pais relacionada a tais alusões. No entanto, Alcure (2001:54) referindo-se a apresentações de Zé de Vina e Zé Lopes no Rio de Janeiro, relata a reação negativa dos pais (de classe média) diante dos espetáculos, taxando-os de obscenos e inadequados ao público infantil.

exemplo, que só entendi o seu sentido após assistir diversas vezes à cena. No entanto, a alusão ao sexo anal contida no diálogo é imediatamente compreendida pelo público “literado” em Mamulengo, que reage dando gargalhadas e fazendo comentários maliciosos ao policial. Concordando com Kelly, comprehendo que a linguagem empregada neste tipo de humor apresenta-se como uma estratégia clara de comunicação, pois permite que assuntos considerados “condenáveis” por outro grupo social, ou mesmo assuntos tabus para o próprio grupo, sejam abordados, sempre de maneira jocosa.²⁰ Assim, ela age como elemento de coesão do grupo e de demarcação de territórios culturais. Muitas destas fórmulas cômicas têm sido repassadas oralmente de uma geração de mamulengueiros a outra. Porém, verificam-se também criações individuais muitas vezes resultantes de improvisação a partir de um dado imediato. Assim, podemos dizer que a maestria do mamulengueiro em fazer comentários e trocadilhos deste tipo está alicerçada na sua memória e na sua capacidade criativa, o que evidencia a interface entre tradição e criatividade no Mamulengo. Estas fórmulas cômicas picantes acendem a chama do público, levando-o a manifestar-se individual e coletivamente.

Fórmulas de ativação da platéia

Além dos aspectos relacionados à temática e à linguagem, os mamulengueiros empregam técnicas que estimulam a participação do público. Estas fórmulas de ativação, assim como outros elementos, são bem codificados e vêm operando por período de longa duração por meio de repasse direto entre mestres e aprendizes. As mais recorrentes são: fórmula de introdução dos personagens; quebra-de-molduras (*frame-breaking*); estímulo à participação direta do público no desfecho e na seleção das cenas. As duas últimas se apresentam como estratégias de coleta de dinheiro junto à audiência, como discuto mais à frente.

²¹ O termo “boneco”, usado de agora para frente, tem sentido de “boneco-personagem”.

1) Fórmula de introdução dos personagens

O mamulengueiro quase sempre usa a mesma fórmula na introdução dos personagens principais. O personagem entra em cena dançando ao som de seu “baiano”. A música é interrompida. Ele diz a sua fala introdutória na qual está inserido seu nome, informações sobre si (como nos exemplos de Benedito e Doutor descritos acima), uma reverência ao público e a citação nominal do contratante do espetáculo (ou do dono-da-casa). A partir daí, o boneco²¹ desenvolve um diálogo com Mateus e com o público, informando-os dos motivos que o trazem ali, pontuando, assim, o enredo da cena. Só depois de alguns minutos (este tempo depende da resposta do público) é introduzido o próximo personagem a entrar em cena.

2) Quebra-de-molduras (*frame-breaking*)

Com o desenvolvimento da cena, a interação entre bonecos, Mateus e público se intensifica. Os bonecos fazem perguntas, pedem conselhos, provocam a audiência com comentários maliciosos e irônicos e respondem às opiniões dadas. Neste processo comunicativo, os bonecos se inserem nas experiências vividas pela comunidade e também passam a inserir os indivíduos presentes nas suas “pretensas” experiências passadas. Assim, os bonecos se deslocam para fora do espaço/tempo do teatro, rompendo com as molduras convencionalmente estabelecidas (*frame-breaking*).²² Uma vez que as “molduras” agem como ferramentas interpretativas, a quebra-de-molduras resulta em confusão momentânea quase sempre de efeito cômico.

Como apontado por Gross, o boneco, ao se referir a eventos que estão localizados fora da moldura do teatro e ao discutir questões

²² Sobre “*frame-breaking*” ver GOFFMAN, Irving. *Frame Analysis*. Victoria: Pinguin Books, 1974. (p. 345-377)

pessoais com indivíduos do público, sugere que, embora boneco, possui atributos, qualidades e conhecimentos que somente um ser humano vivendo num ciclo normal de relações sociais é capaz de ter. Esta contradição, ao mesmo tempo em que tem efeito cômico, permite que assuntos difíceis de serem abordados fora do espaço fictício do teatro sejam expostos. Afinal, o boneco, embora pretendendo humano, não está constrito às mesmas regras sociais. Esta liberdade se estende ao público, pois os indivíduos sabem que estão protegidos pela “roupagem” da brincadeira e que interagem não com seres humanos, mas com “seres de madeira”, mesmo que em muitos momentos esta percepção se altere. Exemplos de quebras de molduras são inúmeros, e relatá-los todos ocuparia muito mais tempo do que este breve estudo permite. Portanto, passo a demonstrar algumas variações:

2.1) Os bonecos se inserem no cotidiano da comunidade

Isto dá oportunidade para a realização de críticas sociais que são dirigidas principalmente, mas não exclusivamente, aos representantes da elite, e são sempre apresentadas de forma irônica e cômica.

Um exemplo é a fala do candidato a Prefeito:

Prefeito: — Boa noite a todos! Sou coronel, político e quero dizer que esse ano tem eleição novamente e conto com todos vocês! Estou pedindo voto, pois quero ajudar o povo.

Homem 1: — Mas qual é o seu partido?

Prefeito: — Meu partido é o PPP, Partido do Povo Perdedor, e estou dando tudo que o povo precisa! Nas ruas que não tem calçamento, eu mando cavar mais buraco!

Mulher 1: — Mas que candidato dos cachorro é esse!

Prefeito: — Se eu ganhar as eleições, as águas vão chegar geladinha nas torneiras, porque hoje em dia, em vez de água, só

²³Cena do espetáculo apresentado por Zé Lopes em Glória de Goitá, em 14/02/2004.

chega vento!

Homem 2: — Você tá parecendo Marinaldo! (o prefeito da cidade na época)

Prefeito: — E tem mais! Eu sei que os ‘homé’ aqui nessa cidade toma café na cuinha, mas se eu ganhar, vocês vão tomar no cuião! (público ri). E se chover, não se preocupem, pois eu vou dar sombrinha pras mulheres e capo’s homens (capa para os homens).

Homem 3: — Tem muito homem aqui que nem precisa disso, pois já não tá funcionando mesmo! (risos)²³

Como pode ser observado, problemas concretos como calçamento das ruas e falta d’ água, são misturados a alusões sexuais, como “tomar no cuião”, relativo a sexo anal e “capo’s homens”, alusivo ao ato de castrar a genitália masculina. As propostas absurdas do candidato, ao mesmo tempo em que expressa de forma irônica a visão do mamulengueiro sobre a classe política local, dá margens a comentários por parte do público, como ao que se refere à impotência masculina. Críticas também são dirigidas a ações realizadas por membros da comunidade. O comentário feito por Quitéria (um dos principais personagens do Mamulengo pernambucano) referente à instalação de uma cerca elétrica na frente da casa de um dos moradores da rua onde se deu o espetáculo é bem ilustrativo:²⁴

Quitéria: — Pois é, agora eu tô rindo, mas antes eu tava chorando! Sabe, Mateus, levei foi muito choque! O portão da casa da filha de Antônio Inácio deu tanto choque que morreu dez passarinho. Nunca vi tanto choque naquele portão!²⁵

Neste tipo de quebra de molduras, boneco e bonequeiro se

²⁴A instalação de cercas elétricas na frente das casas para evitar a entrada de ladrões está se tornando cada dia mais comum e é assunto controverso pelo risco que representa para crianças e animais.

²⁵Cena apresentada no espetáculo de Zé de Vina realizado em Lagoa de Itaenga em 06/03/2004.

tornam inseparáveis. Por meio do boneco, o mamulengueiro se manifesta em relação aos problemas vivenciados pelo grupo, no qual ele está inserido.

2.2) Os bonecos inserem membros do público nas suas “pretensas” experiências passadas

Na maioria destas referências, os indivíduos são expostos de forma ridícula. Assim, se verifica um deslocamento do foco do risível do boneco para indivíduos presentes no público. Sendo o grupo composto na maioria por pessoas conhecidas, este efeito cômico é potencializado.

a) Relações de parentesco

Os espectadores são incluídos como pertencentes à família dos bonecos. Ritinha, referindo-se aos seus 114 filhos, inclui membros do público:

Ritinha: — O primeiro chama-se Marimbondo. Olha moço, ele mamava tanto que pra ele largar a mama eu metia o tamancão na boca dele!

Zangô: — E depois de Marimbondo, a senhora lembra de algum outro filho?

Ritinha: — Sim, Zé Pequeno. Óia, Zé Pequeno mamou tanto, mamou tanto que meu peito ficou que nem um caroço!

b) Alusões a relações sexuais com membros do público

Essas referências são freqüentes e podem ser expressas de maneira mais sutil, ou direta.

A Viúva, após a morte do 26º marido procura um novo namorado entre a audiência masculina:

²⁶ Cena apresentada por João Galego e Marlene Silva em Carpina.

²⁷ Referências a “pênis” são feitas usando-se imagens de comestíveis como mandioca, inhame, fava, salsicha, linguiça, e de animais, como cobra, minhoca, pinto.

Viúva: — Oh, Chico, tu me quer?

Chico: — Quem vai querer tu, véia assanhada! Vá pra casa velha, tu tá feia demais e aqui ninguém te quer!

Viúva: — Agora que tô velha você diz isso, né? Mas bem que você já buzinou muitas vezes no meu peito. Óia, gente, ele buzinava tanto no meu peito que nem me deixava dormir!²⁶

Numa apresentação realizada em um sítio, antes do espetáculo, os donos da casa serviram um jantar com inhame e carne. Referências ao “inhame” de Inácio Correia, o dono do sítio, aconteceram inúmeras vezes, todas com alusões sexuais.²⁷

Catirina: — Comi o inhame grosso que Inácio me deu;

Quitéria: — Gostei demais do inhame de Inácio Correia! Dona Filhinha (esposa de Inácio) me disse que todo dia Inácio dá inhame pra ela comer;

Joaquim Bozó: — Inácio insistiu pra eu comer o inhame dele, mas quem gosta de inhame é Bilinga” (um dos músicos).

Em alguns momentos do espetáculo, membros da audiência se absorvem de tal maneira que os limites que separam humanos e bonecos são momentaneamente rompidos. Assim, estes indivíduos perdem temporariamente a noção da natureza fictícia do teatro percebendo os bonecos como seres humanos, e não como agindo como seres humanos. As reações resultantes desta alternância de percepção aparecem sob formas diversas. Pessoas oferecem comida aos bonecos, os agridem verbal e fisicamente e até se excitam sexualmente diante de algumas figuras.

2.3) Agressão física ao boneco

Um caso de agressão física aconteceu na cena “Velha Estreita e

²⁸ Cena apresentada no espetáculo de Zé Lopes realizado em Glória de Goitá, em 13/02/2004.

o Pássaro Jacu.”²⁸ Estreita conta ao público como encontrou Jacu, um pássaro que bota um enorme ovo, incluindo na sua história três espectadores: Carminha, Papudo e Cláudio. O relato é cheio de alusões sexuais referindo-se principalmente a Cláudio:

Velha Estreita: Um dia eu, Carminha, Papudo e Cláudio fomos pescar no rio. Daqui a pouco, Cláudio entrou dentro da lama e aí, começamos a ouvir: ui, ui, uuuu! Fomos ver o que era, e era Cláudio que tinha sentado em cima de um muçu (cobra). E ele ficou aperreado! Aí, Carminha e eu ouvimos um piado, e era um pinto! O pinto tava mole, pois quando o pintinho saiu do ovo num sai todo molinho, molhadinho? Então, levei o pinto pra casa, e hoje ele tá grande, gordo, já é um pássaro!

O público ri compreendendo o duplo sentido, uma vez que “cobra” e “pinto” são alusivos a pênis. Estreita então diz que vai trazer o pássaro pra mostrar ao público e solicita ajuda a Cláudio:

Estreita: — Ó Cláudio, quando eu empurrar o pássaro e perguntar: entrou? Se ele entrar você diz: entrou!

Cláudio, percebendo a malícia do jogo nega-se a participar. A platéia reage tecendo comentários à sua negativa. O mamulengueiro, percebendo a euforia do público instiga Cláudio:

Estreita: — Mas Cláudio, não tem nada de mais não, é que o pássaro tá gordo e fica difícil de entrar! Mas é entrar no palco, Cláudio! (gargalhadas do público).

A partir daí, Cláudio começa a xingar Estreita, avança em

²⁹ Incidentes como este são freqüentes nas tradições populares de bonecos. Pasqualino (1983:233) referindo-se ao público tradicional da Opera dei Pupi observa que além de insultos, os vilões eram agredidos com objetos lançados por membros da audiência. O mais famoso incidente desta natureza é a reação de Don Quixote ao desembanhar a sua espada no intuito de resgatar Don Gaiferos dos bonecos Mouros.

³⁰ Existe o personagem “Quitéria”, e as bonecas que são classificadas pelos mamulengueiros como “As Quitérias”, que são agrupadas, uma vez que apresentam as mesmas características de construção, manipulação e função no espetáculo.

direção a barraca e dá um tapa no boneco gritando furioso: “Tá pensando o quê? Eu não sou frango, não!” (frango se refere a homossexual).²⁹ Logo depois, percebendo o seu descontrole, Cláudio começa a rir e volta pra segurar o ovo que Jacu acabou de botar.

2.4) Excitamento diante do boneco

Outro exemplo deste tipo de envolvimento ocorreu nas cenas de dança das “Quitérias,”³⁰ em que a platéia masculina parecia acreditar na natureza humana e sensual das bonecas. As “Quitérias” são bonecas de corpo inteiro com articulação nos quadris e manipuladas por uma vara colocada na base de seu corpo. Quando dançam, requebram e giram suas saias, permitindo aparecer suas calcinhas. Neste momento, um dos homens da platéia grita: “Tô vendo a calcinha dela!” Este comentário desencadeia uma verdadeira ebullição do público masculino (quase que exclusivo nesta altura do espetáculo), que passa a assoviar e a gritar, tecendo os seguintes comentários: “Gostosonas; quero dormir com você hoje; me dá um beijo,” etc. Um dos homens se aproxima da tolda e diz a Mateus que dá “um real” pra que só uma dance, tocando com a mão a sua boneca favorita. O público grita, assobia e faz comentários obscenos. A cena teve duração aproximada de 20 minutos, com intensa participação do público, que oferecia “recompensas” em dinheiro para que as bonecas se revezassem no palco, excitando-lhes as fantasias.

3) Participação do público no desfecho da cena

Isto acontece principalmente nas cenas de luta entre os “machos” valentes. Como já mencionado, os adversários são quase sempre, um jovem negro que luta contra um branco idoso. Segundo

³¹ Entrevista em 24/03/2004.

Zé de Vina, em geral o negro é quem sai vencedor, porém os velhos também podem ganhar.³¹

Nestas cenas Mateus instiga o público a apostar em dinheiro em um ou outro adversário. À medida que vai recolhendo as apostas, Mateus anuncia ao mamulengueiro qual dos bonecos deverá ser o vencedor, ou seja, aquele que recebeu o maior número de apostas. A cena continua com a entrada de uma sucessão de adversários, o que permite uma maior arrecadação. Nestas cenas, os membros da platéia se dividem, expressando-se tanto na oferta em dinheiro como nos comentários, as suas preferências. Vejamos um exemplo:

Em cena, Dois-mais-um (negro) segurando um porrete e Bom-na-rasteira (branco/velho) segurando um facão, se enfrentavam, enquanto Mateus faz as apostas. Um dos homens do público chama Mateus dizendo:

Homem 1: — Quero apostar é no negro! Eu não sou negro, mas quero que ele tome a faca dessa desgraça! (se referindo ao velho)
 Mateus: — E aposta quanto?

Homem 1: — Cinqüenta centavos pra matar o velho, mas é pra meter o cassete nele!

Mateus: — (se dirigindo ao boneco) Dois-mais-um, é cinqüenta pra você tomar a faca dele e meter-lhe o pau!

Homem 1: — É isso mesmo! Mata essa desgraça de velho, pois eu não gosto nem do meu pai!

Mateus: — (instigando o público a apostar no velho) E é quanto pro velho ganhar?

Homem 2: — Eu aposto um real pro velho!

Homem 1: — Pois eu dou mais um real pro negro tomar a faca do velho!³²

4) Participação direta do público na seleção da cena

Quando uma determinada cena não agrada, o público pode

³² Cena apresentada por Zé Salo, contra-mestre de Zé Lopes em Glória de Goitá em 20/12/2003.

interferir solicitando a Mateus, ou diretamente ao mestre mamulengueiro, que haja alteração de cena. No caso, ele/ela propõe dar uma quantia em dinheiro, indicando qual a cena gostaria de ver encenada. Quando não há consenso entre o público, Mateus instiga a oferta em dinheiro para determinar se a cena deve prosseguir ou ser substituída. Estes dois últimos exemplos funcionam como estratégias de arrecadação em dinheiro entre o público.

Exemplos de estratégias de *quête* são inúmeros e ficam, portanto, para um outro estudo.

Conclusão

As formas de interação entre artistas e público nestes espetáculos de Mamulengo indicam caminhos para se pensar as tradições de teatro de bonecos em outros contextos. Os mamulengueiros possuem técnicas codificadas de longa duração que possibilitam e estimulam a participação do público. Portanto, identificá-las, registrá-las e comprehendê-las se faz necessário e urgente para que este conhecimento não se perca. Elas são o arcabouço. A alma — anima-animar — são os sentidos compartilhados. Os artistas, por meio dos bonecos, são a multivocalidade da sua comunidade expressando idéias, pontos de vistas e acontecimentos que integram as realidades vivenciadas, assim como o imaginário do grupo.

Esses aspectos são dinâmicos, pois se alteram no tempo, e num mesmo tempo, nos diversos espaços onde se dá o espetáculo. Nesta dinâmica de alternância histórica- contextual, o que deve permanecer é a comunicação verdadeira entre artistas e público. Isto requer que o artista identifique quais as estratégias e fórmulas são eficientes num determinado grupo e quais as motivações deste grupo.

Muito tem que ser apreendido com a prática desses mestres. Além do imenso patrimônio imaterial que são suas histórias e os

bonecos que as representam, eles ensinam que, para que as tradições se mantenham, não como forma cristalizada e esvaziada de sentido, mas com o verdadeiro espírito popular que as move, é necessário manter o prazer da brincadeira compartilhada.

Referências

- BAKHTIN, Michael. *Rabelais and His World*. Indiana: University Press, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- GOFFMAN, Irving. *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience*. Middlesex: Penguin Books, 1974.
- GROSS, Joan E. The Form and Function of Humor in the Liège Puppet Theatre. In: *Humor and Comedy in Puppetry*, ed. by SHERZER, Dina and SHERZER, Joel. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- KELLY, Catriona. *Petrushka, the Russian Carnival Puppet Theatre*. Cambridge: University Press, 1990.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis para uma Sociedade do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- PASQUALINO, Antonio. Marionettes and Glove Puppets: Two Theatrical Systems of Southern Italy. In: *Semiotica* 47 n° 4, 1983.
- PASSOS, Alexandre. *Mamulengo e Bonecos de Santo Aleixo: Uma comparação*. In: *Adagio* n° 30/31, 2001.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1988.
- RABETTI, Beti. *Memória e Culturas do Popular no Teatro: o Típico e as Técnicas*. In: *O Percevejo* n° 8, 2000.



O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana

Adriana Schneider Alcure
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)





Página 61: Caroquinha e Catirina, bonecos feitos por Zé Lopes. Foto de Maria Clara Abreu.

Página 62: Lobisomem, boneco do Mestre Zé da Vina. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

A disputa entre os violeiros repentistas Biu Tomás e Manoel que transcrevo abaixo, foi improvisada em um mote de 7, cujo tema “a Zona da Mata é rica de cana e brincadeira” foi proposto por mim. O resultado foi uma amostra significativa daquilo que venho tratar neste artigo:

Manoel: Eu gosto da região / que nasci e fui criado / Aonde
pastora o gado / matuto faz plantação / No lugar que Lampião
cantava mulher rendeira / Vender folheto na feira / que o matuto
perto fica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu**
Tomás: Rica de maracatu e de cavalo marinho / Onde o menino
novinho / brincando quebra o tabu / Tem cana na Petribu / na
Baixada Brasileira / E a Usina açucareira / sem quebrar cana não
fica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:**
Essa terra me domina / que eu vivo morando nela / Que tem
brincadeira bela Papangu e Catirina / Também tem a bailarina /
tem a mulher cirandeira / Tem o homem primeira / vestir a calça
Tapiga / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu**
Tomás: Nessa Zona ninguém chora / Tanto lá quanto aqui / Tem
a cana pra bangir / e a cana é curinga tora / Trecho que ninguém
ignora / que também é de primeira / mas tem a mulher cirandeira

que dançando se estica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** É terra de pisão / eu sei e você também / Que o mamulengo tem animando a região / Quando é festa de São João / se reúne e faz fogueira / Pra brincar a noite inteira / comer pamonha e canjica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu Tomás:** É terra de vaquejada / com sítio e fazendola / E o cantador de viola / até alta madrugada / Numa viola afinada / canta uma gemedeira / Pra casar tem tanta solteira que na cantoria fica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** Tem cantador violeiro que se chama repentista / No pandeiro o coquista / que canta o tempo inteiro / Tem rio que em janeiro... / Dá cheia a vida inteira / Que cais quebrando barreira / E tem também o banho de bica / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Biu Tomás:** Mamulengo é verdadeiro e o cavalo marinho / Brinca até bem cedinho / até por pouco dinheiro / E o coquista do pandeiro / cantando a noite inteira / Volta para a companheira / bem cedinho a ela explica que / A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira. **Manoel:** É a terra do pagode / esta nossa região / O lugar que o cidadão farra e brinca porque pode / O homem rorra o bigode / também a sua caseira / Briga de faca e peixeira / que não tem homem marica / O Nordeste é terra rica de cana e brincadeira.

Queria avaliar no improviso de Biu Tomás e Manoel, se a diversidade da região surgiria facilmente nos versos, e em que medida eles a relacionariam à paisagem canavieira. O resultado, na minha opinião, foi mais evidente do que esperava, pois reforça a pista de que a permeabilidade entre as diferentes brincadeiras é intensa. Para entendê-la, realizei um mapeamento da rede de relações artísticas do mamulengueiro Zé de Vina, de Lagoa de Itaenga. São cantadores de Coco, emboladores, violeiros, cirandeiros, figureiros de Cavalo-marinho e Maracatu, tocadores de rabeca e oito baixos, mamulengueiros, mas também num plano religioso, xangozeiros, juremeiros e umbandistas que compartilham de códigos estéticos, técnicas, repertórios poéticos e que transitam por diferentes modalidades e grupos artísticos.

Uma das chaves para este compartilhamento é a noção de *brincadeira*. A idéia de *brinquedo* e *brincadeira*, recorrente em todas as manifestações da Zona da Mata, aliás, no Brasil de uma maneira geral, implica uma série de relações, comportamentos e atitudes coletivas significativas para a constituição e compreensão dos mesmos.³³ Tanto em meio aos artistas que participam, assim como ao público que lhes assiste, a atividade de apresentar-se é denominada pelo verbo *brincar*. Isto traz uma diferença marcante se pensarmos que o verbo que indica a ação num contexto do teatro convencional, por exemplo, é o de *representar*, *atuar*. Interessante notar que exceto no português, o verbo que indica essa ação em outras línguas tem o duplo significado de “*brincar*” ou “*jogar*”. Em alemão *spielen*, em inglês *to play*, em francês *jouer*.³⁴

Em comentário sobre as contribuições de Austin, Peirano (2001: 28) chama atenção para o fato de que “determinados verbos são por sua própria natureza *performativos* e, neste caso, dizer é fazer” (AUSTIN, 1962). Assim, este exercício comparativo, aparentemente no plano estético, porque a forma é um foco privilegiado, mas não somente, pois a entendo como algo pleno de conteúdo, estará nos fornecendo chaves que nos revelem a operacionalidade do Mamulengo, mas também destes outros brinquedos e do sistema social no qual estão imersos.

³³ Da Matta (1997) nos fornece uma reflexão sobre a idéia de *brincadeira* no Carnaval. A consideração de Da Matta (1997: 144) também pode ser estendida ao nosso caso. “Deve ser mencionado, como um dado importante que o verbo *cantar*, como o verbo *brincar*, está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, *brincar* significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à realidade”.

³⁴ “A língua francesa (nem a portuguesa) não possui expressões paralelas para *jeu* e *théâtre* (ou *pièce*) como o inglês (*to play*, *a play*) ou o alemão (*spielen*, *Schauspiel*). Uma dimensão importante da representação, o aspecto *lúdico*, acha-se assim excluída do imaginário da língua. Em contrapartida, o inglês joga lindamente com as palavras e noções (“*A play is play*”, BROOK, 1968: 157; “*The play's the thing*”, Hamlet, II, 2), ao passo que o alemão concebe os atores como “jogadores do espetáculo” (*Schau-spieler*). Só expressões como *jogo do ator*, por exemplo, dão idéia da atividade lúdica. O recentíssimo termo *jogo dramático** reencontra, de maneira sintomática, a tradição espontânea e improvisada do jogo.” (PAVIS, 1999: 219).

Um primeiro entendimento para a noção de brincadeira é aquela mais óbvia conectada à função de divertimento, nos remetendo a um tempo, anterior à popularização da televisão, por exemplo, quando estas manifestações eram as únicas opções de lazer na Zona da Mata. Ainda atrelado a este significado teríamos uma dimensão de *hobby*, de passatempo, entretenimento para aqueles que praticam as brincadeiras.

O que coloca a brincadeira num lugar entre o dilettantismo e a profissionalização. Mas seria simplista nos determos nesta dimensão, mesmo que muitos artistas afirmem que é difícil viver exclusivamente do brinquedo, pois há muitos que insistem em ressaltar que foi através da brincadeira que conseguiram não somente ampliar seu universo cultural e financeiro, mas principalmente, vivenciaram através dela um processo de melhoria da auto-estima e, por conseguinte, valorização de seu *status* social e reconhecimento público. Certamente, a ampliação desta capacidade de agregar valor, também está em conexão aos processos contemporâneos de valorização da cultura popular.

No entanto, a dimensão que gostaria de aqui aprofundar é a do universo específico de técnicas e conteúdos artísticos, da utilização de múltiplos meios de comunicação e da insinuação de significados, que a idéia brincadeira agrupa, fazendo da Zona da Mata um caso interessante de ser observado. Acredito que entender o mamulengo como brinquedo é tentar compreender seus aspectos particulares que transcendem a definição de ser simplesmente teatro de bonecos. Por isso percebo que o funcionamento do Mamulengo está diretamente relacionado ao modo como funcionam as outras brincadeiras da região e ao sistema social da mata açucareira.

O Mamulengo e o Cavalo-marinho

Antes de entrarmos diretamente nesse assunto, preciso fazer uma ressalva a respeito do tipo de cavalo-marinho que estará sendo analisado aqui. Encontrei dois tipos de diferenças regionais nos

cavalos-marinhos na Zona da Mata.³⁵ O primeiro situa-se na localidade onde se encontra uma tradição mais forte de rabequeiros, fato verificado nos estudos realizados por lá nos últimos anos (MURPHY, 1994; ABREU & PACHECO, 2001; ACSELRAD 2002; OLIVEIRA, 2006). É uma região mais ao norte, quase fronteira da Paraíba, onde cidades como Aliança, Ferreiros e Condado são referências importantes. Poderíamos trabalhar com a hipótese de que talvez haja diferentes “sotaques”³⁶ de cavalo-marinho na região, em consonância com as diferenças intra-regionais da Zona da Mata, que é subdividida em Mata Norte e Mata Sul. A sonoridade deste tipo de Cavalo-marinho tornou esta brincadeira conhecida fora da Zona da Mata, e fora do contexto acadêmico, tendo influenciado grupos como Mestre Ambrósio, e ainda o artista Antonio Nóbrega³⁷. O segundo tipo de Cavalo-marinho é o que encontrei na região onde trabalho, e é nele que está baseado este estudo.

O Mamulengo e o Cavalo-marinho possuem uma ampla variedade de personagens fixos, mais conhecidos como *figuras* que se apresentam em *passagens* características, que são os enredos, as histórias que serão improvisadas. Também são notadas as *loas*, ou *glosas de aguardente*, versos improvisados, correspondentes a

³⁵ Vale lembrar que na Paraíba também encontramos o Cavalo-marinho, que se caracteriza diferentemente do de Pernambuco. Um exemplo musical deste Cavalo-marinho pode ser encontrado no CD *Cavalo-marinho da Paraíba* (ed. Tradisom – Portugal), produzido por Samuel Araújo, volume 12 da Coleção *A Viagem dos Sons*.

³⁶ “Sotaque” é o termo utilizado no Maranhão para distinguir diferentes estilos, ritmos de Bumba-meu-boi na região. Por exemplo: sotaque de zabumba, de orquestra, de matraca, de Pindaré. Tomei a liberdade de utilizar o termo nesse caso.

³⁷ Exemplos musicais deste tipo de Cavalo-marinho podem ser ouvidos nos seguintes discos: *Música do Brasil* (ed. Abril), projeto com direção de Hermano Vianna e Beto Villares; Luiz Paixão: *Pimenta com Pitú* (ed. Outro Brasil), produzido por Renata Rosa (2005); Mestre Salustiano: *Sonho da Rabeca* (ed. Cavalo-marinho), produzido por Toni Braga (1998); Mestre Salustiano: *Cavalo-marinho* (ed. Cavalo-marinho), produzido por Toni Braga (2001); *As Músicas de Rabequeiros* (sem editora), produzido por Agostinho Lima (2002); *Mestre Ambrósio* (ed. Rec Beat discos), produzido por Lenine, Suzano e Denilson (1995).

personagens ou a situações determinadas. Entre seus personagens existem muitas correspondências e influências entre estes folguedos, sendo que no Cavalo-marinho há a utilização de máscaras, enquanto que no Mamulengo a utilização é de bonecos de madeira. A relevância desse destaque comparativo com o cavalo-marinho apóia-se, entre outros aspectos, às semelhanças contextuais e estruturais, tais como: seqüência de passagens curtas, enredos que são improvisados no momento da apresentação; entremeio de músicas entre as cenas; temas musicais específicos para os personagens; presença de conjunto musical executando a música ao vivo; mesma temática de passagens; a comicidade como destaque na representação; conhecimento do brinquedo transmitido oralmente e através da observação; duração do tempo de apresentação em geral, “tradicionalmente” a noite toda; mesmo tipo de contratos, etc. Algumas destas características e relações também se estendem a outras manifestações da Zona da Mata, como: Cocos, Emboladas, Repentes, Maracatus Rurais, Cultos de Jurema e Xangô, Presepés, São Gonçalo, Fandango e Ciranda.

Tanto o Cavalo-marinho, quanto o Mamulengo têm como presença fundamental a música executada ao vivo: no Mamulengo a formação é de um oito baixos (sanfona), bombo, triângulo, pandeiro e ganzá; no Cavalo-marinho é constituída pelo *banco*³⁸, na formação de rabeca ou rebeça (instrumento de cordas friccionadas, confeccionados, muitas vezes, por seus próprios tocadores, e pode-se dizer que é semelhante a um violino)³⁹, mineiro (espécie de ganzá), baje (espécie de reco-reco de taboca) e pandeiro. No Mamulengo e no Cavalo-marinho o repertório musical é composto pelos *cocos*, pelos *baianos*, pelas *toadas* e pelos *sambas*.

³⁸ O *banco* é como é chamado o conjunto musical no cavalo-marinho, e refere-se também ao banco onde ficam sentados os músicos durante a brincadeira. O espaço cênico da representação e a movimentação dos atores na dança tomam como referência a posição do banco na arena (Murphy, 1994; Acselrad, 2002).

³⁹ Encontrei também rabecas que eram violinos, como a rebeça de Biu de Clara (Severino Henrique da Silva), que tocou no Cavalo-marinho de Feira Nova. Ele me disse que sua rebeça era um “violino francês”.

Este último, no caso do Cavalo-marinho, também corresponde à dança e atuação de determinados personagens. Já no caso do Mamulengo se refere à música e ao movimento de alguns personagens, mas também aos bonecos, na distinção entre os bonecos “principais” e os de “samba”, que não significa serem considerados “secundários” aos demais, mas que indicam uma maior mobilidade na correspondência entre o boneco em si e o tipo por ele representado, como me explicou Zé de Vina.⁴⁰ No maracatu a expressão “sambar Maracatu” é um indicativo de tocar a música no Maracatu, mas também de dançar e realizar os movimentos específicos, bem como um sinônimo para “brincar de Maracatu”. No coco se diz o mesmo da dança, “sambar o Coco”.

A relação com a platéia no Cavalo-marinho é tão importante quanto no Mamulengo, e tem como base a utilização de princípios cômicos baseados na idéia de que *dinheiro, mulher e gente é que bota o samba pra frente*, como diz o mamulengueiro Zé de Vina. O público das regiões de atuação destes folguedos tem intimidade com os bonecos e com as figuras, sabendo como se comportar nas diversas situações propostas nas apresentações, e também legitima os brinquedos, elegendo e reconhecendo seus brincantes mais eficazes. Apesar dessas brincadeiras serem totalmente singulares e distintas entre si há muitas aproximações. O personagem do Mateus, por exemplo, pode ser enfocado como mais um ponto de aproximação e de distanciamento entre o Cavalo-marinho e o Mamulengo. Este personagem é extremamente importante no que, poderíamos chamar de “cultura cômica popular nordestina.” Dos personagens do populário nordestino, talvez o Mateus seja, hoje, um dos mais ricos e conhecidos. No Mamulengo, entretanto, não possui exatamente essas características, mesmo sendo uma referência

⁴⁰ São alguns bonecos de “samba”: a família de Simão, Chico da Porca e Bianô, Frevo, Praxedio e Ritinha, Sacristão Tobias, Nêga, Guia, Joaquim Bozó, Limoeiro, João Redondo da Alemanha, Velho Gangrena, Fiscal, Caso Sério, Violeiros, Tapagem de Cachoeira e Cachoeira Tapada, Viúva, Seu Prutuco, Bambu, Zangô, Flor do Mundo, Seu Angu, Vila Nova, Paiaça, Xôxa, Doente, Bona Faca, Pelejão, Viva e Mendonça.

a esse personagem, tal como existe no Cavalo-marinho. No Mamulengo, o Mateus pinta o rosto com farinha branca, no Cavalo-marinho, com carvão. As funções do Mateus no Mamulengo são responder às loas e completar os versos ditos pelo mestre por intermédio dos bonecos, além de “servir de escada”⁴¹ para algumas passagens, mantendo-se em posição secundária, quase de reverência aos bonecos. No caso do Mamulengo, as interferências do Mateus auxiliam o mestre no desenvolvimento de suas ações cômicas com os bonecos, funcionando também como ponte entre estes últimos e o público. Ele torna-se uma espécie de “apresentador do Mamulengo”, segundo explicações de Zé de Vina.

Merecem destaque nesta comparação, as loas compartilhadas, que são numerosas, e se repetem em ambas brincadeiras. No entanto, em relação ao modo de utilização e à correspondência a figuras definidas, não seguem uma lógica precisa, mas podemos descrever momentos onde há uma uniformidade. Alguns versos são usados do Cavalo-marinho no Mamulengo e vice-versa, em determinados personagens, mas isto é variável no seguinte sentido: as loas, por exemplo, de Mororó e Machado, dois personagens do Cavalo-marinho, podem ser usadas, por exemplo, no Caroca, que é um personagem tanto do Cavalo-marinho e do Mamulengo, ou nos Violeiros, personagens do Mamulengo, ou ainda no Simão, também personagem do Mamulengo, etc. Não necessariamente as loas do Caroca do Cavalo-marinho serão usadas no Caroca do Mamulengo. Mesmo que o personagem e sua passagem sejam os mesmos, isto é bem variável. Mas, com certeza, podemos afirmar que há um repertório imenso de loas e textos orais que se repetem. Suspeito que essa variação possa ser decorrente não só da dinâmica entre o que é fixo e o improviso, mas de uma necessidade em surpreender, e em se apropriar criativamente, de modo a deixar sua marca na brincadeira, como nos deixa escapar Zé de Bibi (nascido em 1942), do Cavalo-marinho Boi da Maliça:⁴²

⁴¹ A expressão “servir de escada” tem uso frequente no teatro cômico para designar a função primordial do ator que serve de contraponto para o outro ator cômico realizar suas ações.

⁴² Em entrevista em Lagoa de Itaenga-PE, julho de 2004.

Adriana: Agora, por exemplo. Têm o Mororó e Machado brincando, né? Me parece que tem um texto ali, não tem?

Zé de Bibi: Tem. Adriana: Um sabe o quê que tem que dizer pro outro...

Zé de Bibi: É. **Adriana:** Como é que aprende isso, que sabe responder?

Zé de Bibi: É a idéia criada na hora. Porque se não criar programa na hora, não sabe o que é um artista. Não é um artista.

Artista... **Adriana:** Mas têm umas loas que se aprende, que você aprendeu com um mais antigo...

Zé de Bibi: Você aprendeu com outro. Mas aquilo ali é uma loa que o povo pode xingado, né? “Seu Fulano tem aquilo porque é meu...” E eu não

quero criar uma brincadeira aprendendo dos outros. Eu quero criar meu. Embora que eu tenho uma idéia, mas eu mudo. Que é por modo de depois o cabra dizer: “Aquilo ali é dele, ele criou...”

Então é isso que a gente quer. E eu faço.

Paralelo a este repertório de loas há um outro de diálogos, como um jogo de perguntas e respostas, que também são memorizados, e muitas vezes rimados. No Cavalo-marinho estas seqüências de diálogos se dão entre personagens, quando são duplas, ou entre estas figuras com o Mateus ou o Bastião, ou ainda com o Capitão. No Mamulengo, as mesmas seqüências são encontradas, e se dão entre os bonecos, ou mais freqüentemente entre os bonecos e o Mateus. Em trabalho com o Cavalo-marinho de Mario Rato, de Feira Nova, testemunhei durante as gravações, João Picica (nascido em 1916), por exemplo, “soprando” para seu parceiro de cena, que não conhecia muito bem o repertório, a seqüência do diálogo. Não que houvesse a necessidade de se reproduzir um texto preciso, palavra-por-palavra, mas havia ali uma idéia a ser seguida, e um conjunto de seqüências rimadas a ser respeitado. Observaremos estas questões nesta comparação da passagem do Caroca do Cavalo-marinho de Mario Rato, registrada em julho de 2004, o Caroca sendo colocado por João Picica e o Capitão por Dionísio Manuel dos Santos (nascido em 1930), com a passagem de Caroquinha e Catirina, do Mamulengo de Zé de Vina, registrada em 1999, Caroquinha e Catirina sendo colocados por Zé de Vina

e o Mateus por Armando. Esta comparação nos fornece pistas para compreendermos o funcionamento do improviso nestes divertimentos. Note-se que há uma diferença de cinco anos entre os registros.

Caroca (Cavalo-marinho de Feira Nova):

Cantam: Boa Noite, seu capitão (x2)/ O senhor mandou brincar / O Caroca eu vou chamar / De modo deu brincar / O Caroca eu vou chamar / Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14); (pausa, nada acontece, recomeça a música); **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 9). (Apito). **Caroca:** Nessa viagem eu vi Salina / Na outra eu vim de ser rei / Com a chave do sacrário me tranquei / Chegou Mateu Velho do Rosario / Com dez canção na gaiola / Com vinte da parte de dentro / E dezenove da parte de fora / Que diabo é nove, que dez não ganha / Bate na jaca da velha melonha / Cabelo ruim de estopa / Teu pai na carreira e tua mãe? **Capitão:** Nas popa! **Caroca:** Se eu fosse o governador / Fazia uma separação / Na várzea plantava roça / E navalha de algodão / Pegava os meninos menor / E levava pra comunhão / Pra que o senhor mandou me chupar aqui na casa desse cidadão, daqui vizinho? **Capitão:** Chamei pro senhor botar um bonito papel... entendeu? Eu quero saber se o senhor sustenta família? **Caroca:** Sustento a minha e a sua, e uma casinha na rua. **Capitão:** e outra naquela Alegria! **Caroca:** é na Chã de Alegria! **Capitão:** A pois pronto! vamu simbora! (Apita). **Cantam:** Ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14). **Capitão:** Ô seu Caroca! **Caroca:** Pronto! **Capitão:** Mas o que o senhor tá fazendo por essas horas aqui? **Caroca:** Gozando as melhor desse distinto casamento, desse distinto casamento, com ordem de nosso delegado do município de Glória o Goitá! Aqui minha caderneta, que eu não ando de cara não! **Capitão:** E não? **Caroca:** Não! **Capitão:** E com isso o senhor sustenta família? **Caroca:** A minha e a sua, e uma casinha na rua. **Capitão:** E o senhor não tá mentindo não? **Caroca:** Não! **Capitão:** Então diga outra vez! **Caroca:** Vivo dando louvor aos divinos Santo Reis! **Capitão:** (Apita). **Cantam:** Ô chegou Caroca,

Capitão, lá vem Caroca (x 14) (Apita). **Capitão:** Ô Caroca! **Caroca:** Pronto! **Capitão:** Sabe o que eu quero agora? **Caroca:** Sim senhor! **Capitão:** Umas loas da sua terra! **Caroca:** Umas loas das minhas terra... e eu saberei dizer? / Pois: boa noite meu povo todo / Que eu cheguei dando louvor / Nesse campo de fulô / Louvado seja meu deus / Procure outro como eu / Que preste melhor serviço / Melhor deixar disso não quero ser mais... **Capitão:** Mateus! **Caroca:** No alto da Eternidade / Suspende deus poderoso / Eu acho muito custoso / Se formar outra trindade / Outra nova idade / Outra nova geração / Outro sol e outra lua / Outra Eva e outro... **Capitão:** Adão! (Apita). **Caroca:** Baiano! **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14). (Apita). **Capitão:** Desejo saber se você é casado, amigado, ou tem família? **Caroca:** Eu nem sou casado, nem sou solteiro, nem sou amigado, nem sou enrascado, nem tenho xodó de lado! Mas lá em casa mulher e menino há de punhado! **Capitão:** Por que? **Caroca** (João Picica) *corrigindo discretamente*: De que jeito Caroca? **Capitão:** De que jeito que tu é? **Caroca:** De que jeito? Me ajuntei com uma neguinha da tereínhia, que chegou lá em casa com um menino com três dias de nascido. **Capitão:** Três dias de nascido?! **Caroca:** Três dias de nascido! **Capitão:** Mas o que seu Caroca! **Caroca** (João Picica) *soprando*: Trabalha com você? **Capitão:** Trabalha com você? **Caroca:** Trabalha comigo mulheres e filhos! **Capitão:** Tudo? **Caroca:** Tudo! **Capitão:** Mas menino, gostei de ver! **Caroca:** Perfeitamente! **Capitão:** Perfeitamente... quer dizer o outro tá aqui... **Caroca:** Perfeitamente! **Capitão:** Mas o menino não veio hoje? **Caroca:** O menino não veio não, tá doente, não pode vir hoje. **Capitão:** Tá doente, com dor de barriga? **Caroca:** Tá com dor de barriga, tá com a minha véia. Eu posso dizer a loa da minha véia? **Capitão:** Pode, pode, 18 vezes. **Caroca:** A minha véia não veio também, porque deu uma dor de barriga, sabe como é... **Capitão:** Eu tou entendendo, sei sim senhor. **Caroca:** Despejou uma trilha de menino. (risos). **Capitão:** Hei tá danado! **Caroca:** Despejou uma trilha de menino, tá por lá e não pode vir agora. Então eu tenho que dizer a loa dela. **Capitão:** Tá certo, tem que dizer! **Caroca:** Capitão! **Capitão:** Pronto! **Caroca:** Mande

virar as águas que depois eu quero dizer a loa da minha véia! **Capitão:** (Apita). **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 9). (Apita). **Caroca:** Que que o senhor deseja de mim? **Capitão:** Você disse uma loa então eu quero que você diga loas pela sua mulher. **Caroca:** Pela minha velha...a minha mulher é muito decente... é... (ri). Cavalo que ia na sela / O anda abaixo ou esquipa / A moça por ser donzela / Por natureza é bonita / Merece ser amarrada com trinta laço... **Capitão:** De fita! **Caroca:** Minha... meu véio é feio que grita! ... baiano... **Cantam:** Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca, ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 6). (Apita).

Caroquinha e Catirina (Mamulengo Riso do Povo, de Zé de Vina, de Lagoa de Itaenga)

Zé (apita): (...)Vamo mestre, um baianozinho, abra a porta d'água que só quero baiano ! (música). “Eu vinha por aqui / que mandaram me chamar / eu vinha por aqui / que mandaram me chamar / balabá mineiro china, mineiro china boi balabá / balabá mineiro china, mineiro china, boi balabá / Anda meu mestre vai ver / anda pro povo ver / Mateu nêgo velho tu vai ver / arrasa pro povo / Mateu nêgo velho tu vai ver.” (apita). **Caroca:** Diz boa noite meu povo todo / que eu cheguei dando louvor / neste campo de fulô / louvado seja meu Deus / Se achar outro como eu / que preste melhor serviço / diz logo, deixemo disso não quero ser mais... **Mateus:** Mateu! **Zé :** (apita). (música) “Eu não vinha por aqui / eu não vinha por aqui / ela mandou me chamar /leleô / ela mandou me chamar / num vinha por aqui / hei, hei.” (apita). **Caroca:** Mateu boa noite! / cumprimentando a todos que são da minha obrigação / chegou Caroquinha do velho do Rosário / com dois cancão na gaiola / um da parte de dentro e outro da parte... **Mateu:** De fora! **Caroca:** Que diabo é nove / que dez num ganha / batesse na jaca /do velho melonha / cabelo ruim de estopa / teu padrinho na carreira/ e tua madrinha... **Mateu:** Nas popa! **Caroca:** ô ‘teu, chegasse ? Chegasse ô ‘teu? **Mateu:** Cheguei. **Caroca:** Eu também cheguei, há, há, há. (apita). (música) “Olha

vem do bananeiro vem do bananal / oi mandou chamar (x 4)." (apita). **Catirina:** Ave Maria, minha nossa senhora, ô Mateu, tu também tá aí, Mateu? **Mateus:** Tô aculá! **Catirina:** Ave Maria, cheguei, cheguei com uma coceira nos avoalho, tô toda me coçando, tô toda me desmantelando, uai! Virge Nossa Senhora! **Caroca:** Que enximento é esse, nêga. Nêga sem vergonha, respeita teu marido. Mulher sem vergonha, mulher de cornico! Sou eu Caroquinha do Rosário, mulher, tu me... **Catirina:** Deixa da tua besteira homi! Olha casca muito de mim, porque... da carne eu num tomo. Deixa da tua besteira. Ô Mateu! E aquilo nadinha? **Mateus:** Nada. **Catirina:** Nadinha? **Mateus:** Nada. **Catirina:** Então empurra o pé. (apita). "Olha a bananeira vem do bananal / oi mandou chama (x6)". **Caroca:** Ô cheiro de samba! ô nêga vadia da gota serena! ô Mateu vau trocar as nega? **Mateus:** Bora. **Caroca:** Nunquinha! Sabe que num vou nunca! num dá pra tu não como dá pra mim. Vem sem calça, sem zova, sem macacão. Vem nuínha com a mão no bolso. (apita).

O primeiro ponto que nos chama atenção é a alternância entre música e cena, observa-se aí a mesma estrutura. Em ambas as passagens há momentos em que os personagens pedem o recomeçar das músicas, referindo-se a elas como sendo “água”, por exemplo: “mande virar as águas que depois eu quero dizer a loa da minha véia”, pede João Picica, “abra a porta d’água que só quero baiano”, pede Zé de Vina. Na referência do Mamulengo, há ainda o pedido explícito de que o mamulengueiro deseja que os músicos toquem um baiano, o que verificamos em outros momentos no Cavalo-marinho. A presença do apito, também é fundamental como indicativo de mudança de cena e controle da mesma. Suspeito que este comando, que está com quem faz a cena, possa indicar que este tempo é importante para o folgazão pensar a próxima ação a ser realizada, o texto a ser dito, bem como trazer ritmo à encenação. Poderíamos também arriscar que o efeito e a função musical do oito baixos no Mamulengo tem correspondência na rabeca no Cavalo-marinho. O destaque desses tocadores se reflete, por

exemplo, na diferença entre seus cachês e no dos outros folgazões. O segundo ponto refere-se às loas e ao texto, onde podemos notar as características que apontamos nos parágrafos acima. Algumas loas são as mesmas, e são respondidas pelo companheiro de cena, que a completa com a última palavra do verso, tais como:

“diz boa noite meu povo todo / que eu cheguei dando louvor / neste campo de fulô / louvado seja meu Deus / Se achar outro como eu / que preste melhor serviço / diz logo, deixemo disso não quero ser mais... / Mateu!”, ou “Mateu boa noite! / cumprimentando a todos que são da minha obrigação / chegou Caroquinha do velho do Rosário / com dois cancão na gaiola / um da parte de dentro e outro da parte... / De fora”, ou “Que diabo é nove / que dez num ganha / batesse na jaca /do velho melonha / cabelo ruim de estopa / teu padrinho na carreira/ e tua madrinha.../ Nas popa”. As variações são irrelevantes, uma palavra ou outra diferente, gênero de algumas palavras, etc.

O terceiro ponto de semelhança refere-se ao enredo: Caroca, um trabalhador rural, negro, casado, se apresenta na brincadeira dizendo loas. Neste registro do Cavalo-marinho ele chega sem a sua esposa, mas mesmo assim, diz as loas por ela. No Mamulengo, ele vem acompanhado da esposa que diz suas próprias loas. Em comum temos o fato delas terem muitos filhos, e há destaque para o exagero dessa quantidade, como na expressão: “despejou uma trilha de menino”.

Infelizmente nesse registro do Mamulengo, não está explícita a quantidade de filhos, mas Catirina se apresenta segurando uma criança ao colo e em geral tem barriga protuberante, indicando gravidez; juntos tiveram mais ou menos “116 meninos, de uma mesma barrigada.”⁴³

⁴³Testemunhei este texto em diversas brincadeiras, e Zé de Vina o comenta em entrevista sobre os bonecos, realizada em 1999.

O quarto ponto seria em relação à movimentação. Esses são os bonecos que dão início ao Mamulengo, como no Cavalo-marinho só que logo depois do “Mergulhão,”⁴⁴ ou depois da entrada de Mateus, Bastião e Capitão. O boneco Caroquinha costuma apresentar-se carregado de instrumentos utilizados nas tarefas de roçado, como, por exemplo, cabaça para colocar água, enxada, gaiolas. É um boneco de vara, cujas pernas podem ser manipuladas executando movimentos frenéticos, como se dançasse; no dizer local, vem “cortando tesoura”, o passo de dança significativo do cavalo-marinho e que é realizado pelos personagens nos momentos de chegada, finalização e nos entremeios musicais. Sua mulher, Catirina tem a mesma manipulação.

Zé de Vina conta em entrevista sobre os bonecos, em 1999, que aprendeu essa passagem com Sebastião Cândido. Zé Lopes, mamulengueiro de Glória do Goitá, conta, também em entrevista no mesmo ano, que conheceu as versões de Luiz da Serra, Severino da Cocada, João Nazaro, Zé Grande e Zé de Vina, e que todos a colocavam de forma semelhante. Podemos estar diante de um universo compartilhado de longa duração, sendo impossível afirmar se a passagem é originariamente do Mamulengo, ou do Cavalo-marinho. Podemos dizer que a passagem reforça o contexto da vida social rural da região.

Os brincantes e brincadeiras compartilhados

Essa presença de mesmos integrantes em brinquedos diferentes é comum a essas manifestações. Pude verificar essa comunhão de

⁴⁴ “Mergulhão”, “margulhão”, “marguio”, ou ainda o “tombo do marguio”, é uma dança em círculo, que dá abertura ao Cavalo-marinho, uma espécie de aquecimento, onde os dançarinos se desafiam, como num “jogo de compra” na capoeira. Observando os Cavalos-marinhos desta região, atestei que existem variantes dentro do mergulhão, como se a dança evoluísse para outras movimentações. Poderíamos dizer que o Mamulengo também tem seu momento de aquecimento, quando os tocadores executam uma série de músicas antes da entrada dos bonecos que dão início à brincadeira.

parcerias e informações, em muitas situações presenciadas em campo na Zona da Mata. Zé de Vina também já circulou por diversas brincadeiras, mesmo sendo reconhecido, atualmente, como mestre mamulengueiro:

... já brinquei de coquista, já peguei o ganzá pra cantar Coco. Muitas vezes eu estava liso, com fome, não tinha serviço, não tinha dinheiro, eu pegava o ganzá e ia pra feira. Eu mais outra pessoa, enchia a cara de aguardente, balançando o ganzá, e pouco mais a gente partia um quilo de carne, dois quilo de carne, partia e vinha-se embora. Já brinquei Maracatu, brinquei de mestre, brinquei de contra-mestre, brinquei de caboclo de Maracatu. Já brinquei de Cavalo-marinho batendo mergulhão, trabalhando no cavalo, já brinquei no Xangô, já bati o elô de Xangô.⁴⁵

Zé de Bibi nos conta da sua opção pelo Cavalo-marinho, depois de experimentar outras brincadeiras:⁴⁶

O meu programa de brinquedo foi uma coisa muito difícil e muito fácil. Eu comecei na minha juventude de dezessete, dezoito anos entrando com Coco-de-roda. Batendo Coco-de-roda e cantando para o povo. Depois, inventaram uma Ciranda, e me convidaram para a Ciranda, eu abandonei o Coco-de-roda e chicotei na ciranda. Brinquei uns quatro anos de ciranda. Depois, Biu da Cocada, o mamulengueiro... do Mamulengo, me convidou pra acompanhar o mamulengo dele. Eu acompanhei Biu da Cocada em Mamulengo três anos, sei contar alguma coisa de mamulengo. Não sei que nem o artista Zé de Vina, mas... arrodeando, eu sei falar alguma coisa, né? Brinquei três anos no mamulengo. Depois do Mamulengo, eu colaborei com o meu povo pra fazer um Cavalo-marinho... Que a primeira vez que vi o cavalo-marinho gravei o que vi e o que ouvi. Então, inventei... no outro ano, inventei um. Mas ou menos eu já tava com dezenove anos de idade. E chicotei Cavalo-marinho aí com a minha turma, brincando, brincando... e o povo foram gostando.

⁴⁵ Registrado em entrevista no dia 070/8/1999 sobre a história de vida de Zé de Vina, em sua casa, em Lagoa do Itaenga (PE).

⁴⁶ Em entrevista em Glória do Goitá (PE), julho de 2004.

O mesmo acontece entre os instrumentistas. Mané Gomes nos fala⁴⁷ das brincadeiras onde já tocou rabeca, aproveitando as informações dele, nos apresenta o São Gonçalo e o Fandango⁴⁸, aumentando nosso leque de diversidade de brincadeiras da região, mas que, infelizmente, parecem extintas:⁴⁹

Adriana: É, o senhor toca aonde, rabeca? Mané Gomes: Ah, eu toquei muito em Glória do Goitá. Fandango... Toquei... parece que dezessete noites. Mas foi o tempo em que acabou-se, o homem adoeceu, o mestre morreu... Toco, toquei muito fandango. O São Gonçalo, toquei oito anos. Quatro de um, quatro de outro. Ah, eu toquei muito.

Em Alcure (2007) faço uma análise mais completa deste universo compartilhado, onde problematizo as influências do circo, e a presença do rádio e da televisão como propagadora destes conteúdos e na divulgação de seus brincantes.

Neste trabalho trago o caso de um personagem, o Caboclo de Orubá, ainda mais complexo no sentido da trama social que o envolve, e detentor de um espectro mais amplo de universo compartilhado.

O Caboclo de Orubá é um personagem presente no cavalo-marinho, no mamulengo e no maracatu, sendo também uma entidade espiritual, um *encantado*, que se manifesta em Rituais de

⁴⁷ Em entrevista em Glória do Goitá (PE), junho de 2004.

⁴⁸ “Com vários sentidos no Brasil. Fandango é o bailado dos marujos ou *marujada* e ainda *chegança dos marujos* ou *barra* nalguns Estados do Nordeste e Norte.” (Cascudo, Ediouro: 384)

⁴⁹ No livro de Kostner (2002:505-508), publicado em 1816, traz uma referência ao Fandango nesta região.

⁵⁰ “(...). No Nordeste (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, 714) era espécie de flauta, feita de cana de taquara. Significava também uma dança ameríndia, ainda em voga em princípios do séc. XX entre os mestiços ameríndios de Cimbres. A dança era cantada.” (Cascudo, Ediouro: 873). Para outras definições vide os artigos de Grünewald (2005) e Pereira (2005). Segundo estes autores, o toré constitui um complexo ritual que inclui dança e canto, situando-se entre o religioso e o lúdico.

Toré⁵⁰, Cultos de Jurema⁵¹, de Xangô⁵² e de Umbanda.

Estamos diante formas teatrais, manifestações culturais e religiosas de longa duração, que, infelizmente, ainda são excluídas da historiografia do teatro brasileiro, pelo simples fato de que pela complexidade de suas especificidades e de suas distâncias dos grandes centros, elas não correspondem ao cânone, que ainda é considerado relevante ao contar nossa história.

Acredito que investigações nesse sentido e o reconhecimento do valor destas manifestações e de seus artistas possam contribuir para um novo entendimento das artes dramáticas brasileiras, possibilitando que novas vozes, novos atores, possam nos ajudar a recontar nossa história.

⁵¹ “A partir da literatura existente, podemos inicialmente dizer que o Culto da Jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos ‘mestres’, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a Jurema é considerada árvore sagrada e, em torno dela, dispõe-se o ‘reino dos encantados’, formado por cidades, que por sua vez são habitadas pelos ‘mestres’, cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as ‘coisas-feitas’ e os maus espíritos dos corpos das pessoas. O Culto da Jurema caracteriza-se, ainda, pela ingestão de uma bebida sagrada, feita com a casca da árvore e que tem por finalidade propiciar visões e sonhos, e pelo uso intensivo do fumo, utilizado na defumação feita com a fumaça dos cachimbos.” (ASSUNÇÃO, 2006:19).

⁵² “Um dos mais populares, prestigiosos e divulgados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul. Casa das Minas em São Luís do Maranhão. Foi trazido pelos escravos vindos de Togo, Daomé, Lagos, barra do Níger, golfo do Benin, jejes e iorubas ou nagôs. É uma presença no continente ou insulândia americana onde quer que aqueles povos hajam sido fixados desde o séc. XVIII, especialmente. No Recife denomina a organização e mesmo o local do culto afro-brasileiro.” (Cascudo, Ediouro: 919)

Referências

- ABREU, Maria Clara; PACHECO, Gustavo. *Rabecas de Mané Pi tunga*. Catálogo de exposição. Funarte / Ministério da Cultura, 2001.
- ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A Arte da Brincadeira ou a Beleza da Safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo marinho*. Dissertação - Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos Mestres Zé Lopes Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação de Mestrado – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese - Doutorado - UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- ASSUNÇÃO, Luiz. *O Reino dos Mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- DA MATA, Roberto. Introdução; Carnaval em Múltiplos Planos. In: *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azereedo (org.). *Toré: regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Fundaj/Editora Massangana, 2005.
- KOSTNER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. (dois volumes). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2002.
- MURPHY, John Patrick. *Performing a Moral Vision: An ethnography of Cavalo-marinho, A Brazilian Musical Drama*. Dissertation - PhD - Columbia University, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRANO, Mariza G.S. Cap. 1: A análise antropológica de rituais. In: *O Dito e o Feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.





O Cavalo Marinho e seus elementos animados

Mariana Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)



Páginas 82 e 83: Mestre Ambrósio (Maciel Salustiano). Pernambuco. Brinquedo de Mestre Antônio Teles. Foto de Mariana Oliveira.

Página 84: O Boi. Pernambuco. Brinquedo de Mestre Antônio Teles. Foto de Mariana Oliveira.



A natureza animada do Cavalo Marinho: entusiasmo, movimento e diversão

Diversos motivos fazem do Cavalo Marinho uma verdadeira estrutura animada. Seja pela energia vigorosa que emana de seus brincadores, entusiasmados e dispostos a “melar os pés de poeira” durante toda uma noite de festa, seja pela idéia de movimento que perpassa todos os aspectos da brincadeira.

Movimento dos corpos dançantes ativos e ligeiros à maneira de um “corrupio”, como imaginou mestre Antônio Teles, da cidade de Condado, Zona da Mata Norte pernambucana. Movimento no tempo de sujeitos que brincam e contribuem para a estrutura sempre transitória do Cavalo Marinho, espaço de convergência de saberes e de diferentes manifestações, tais como Reisados, Bumbas-meu-boi, Mamulengos, Batuques, Danças de São Gonçalo do Amarante, louvações do Catolicismo popular e cultos do Xangô e da Jurema, que ali um dia se imbricaram por obra não de projeto definido mas de *bricolagem*, como a define Lévi-Strauss (1970).

Movimento também no jogo da cena, na dinâmica do brinquedo, que o mestre vai “manobrando” ou “manuseando” ao longo da apresentação, observando com atenção certas diretrizes da tradição, mas também reservando lugar para o novo, o improviso

e a expectativa de que se “aumente a cultura”, como diz mestre Mariano Teles (Chã de Camará/PE).

A ambigüidade das expressões presente nos recorrentes trocadilhos, importante recurso de comicidade, a recreação das palavras, que a poesia faz em sua “amarração” de versos nem sempre preocupada com significados para além da sonoridade e da rima, e o estilo de representação, que muitas vezes desenha tênues fronteiras entre realidade e ficção, apontam para a mobilidade de sentidos na tentativa de leitura da brincadeira. Os sentidos não se sedimentam e não se clarificam, mas se sobrepõem e se deslocam, permitindo diferentes interpretações por parte do espectador.

Ainda outro aspecto conduz à definição do Cavalo Marinho como um sistema animado: a capacidade de reinvenção do mundo. Não pretende sua cópia fiel, o que opera é transfiguração, *diversão*, que constitui, como observou Ortega y Gasset (1991), uma volta ou *versão* de nosso ser para o ultravital ou irreal, um mover-se da séria realidade cotidiana para um mundo imaginário de suspensão. Trata-se de capricho do pensamento poético, o mesmo que faz os mestres e irmãos Antônio e Mariano Teles reinventarem seu cotidiano com o gracejo “fui eu que fiz” para tudo o que acham bonito no mundo. O último afirma: “Eu fiz até o sereno”. Em seguida, pergunta:

Será que eu tenho esse poder? E ri, num jogo bem humorado acerca da própria condição humana e de sua limitação variável, que fazem o homem rever “em cada instante a fronteira momentânea entre sua impotência real e a onipotência que imagina.” (ORTEGA y GASSET, 1991:87)

Figuras e máscaras

Segundo uma das tradições, a primeira figura a chegar na roda do terreiro, espaço cênico delimitado pelo banco dos músicos e pelo povo que se reúne e se dispersa ao longo das oito horas de

sambada, é Mestre Ambrósio. Vendedor de figuras, papéis ou personagens, traz no ombro um bastão de onde pendem algumas máscaras. Trata-se de figura-índice que, a pedido do dono da roda, o Capitão, mostra cerca de vinte outras que sairão na noite, escolhidas no vasto elenco de mais de setenta e duas, dentre as quais contam-se exemplares de diferentes graus de realidade de personagem.

Sobre esse assunto, tendo por referência a classificação organizada por Pavis (1999), predominam os papéis e os tipos. Seus nomes, não próprios, costumam sugerir funções: Soldado da Gurita, Empata-samba, Mané do Baile, Valentão, Varre-rua, Pisapilão, Serrador e muitos mais. Além desses, encontram-se também as condições, os estereótipos e as alegorias: Mateus e Bastião representam a condição da classe dos escravos ou servos diante do Capitão, isto é, a classe dos senhores; a Véia do Bambu é o estereótipo da velha lasciva presente na tradição cômica desde a Antigüidade; como exemplo de alegoria, nada melhor que a Morte, com direito à famosa indumentária de capuz e foice. Enfim, a tendência é para a generalidade, num afastamento da idéia tradicional ou moderna de personagem em direção da de actante e, até mesmo, daquela de actante-estado presente no teatro contemporâneo, desreferencializado, não funcional e cujas ações não importam para o desenrolar da intriga, pois essa mesma desapareceu.

MA: — Capitão, bom dia, boa tarde, boa noite! Capitão mandou me chupar?

C: — Mandei lhe chamar, não mandei lhe chupar não, que eu não sou morcego.

MA: — Então, pra que Capitão mandou me chamar?

C: — Mandei lhe chamar porque soube que o senhor tem figura pra vender.

MA: — Oi, Capitão, eu tenho muita, eu tenho muita figura.

C: — Pra quê?

MA: — Pra Caboclinho, Fandango, Catimbó, Xangô, Maracatengo, Pastoril...

C: — Não me serve não.

MA: — O senhor quer pra quê?

C: — Pra Cavalo Marinho.

MA: — Pra Cavalo Marinho eu não tenho não.

C: — Ô, seu Ambrósio, o seu saco é grande. Se o senhor mexer dentro tudinho, o senhor não encontra uma não?

MA: — Capitão, vou ver. (*Vai e volta, ao som de sua toada*⁵³). Capitão, eu fui em cima, fui embaixo, achei duas. Botando duas dentro serve?

C: — Dentro do samba!

MA: — Então, bula que eu boto!

C: — Figura!

Seu Ambrósio faz a demonstração através de danças específicas, “maneiras de chegar” que identificam essa ou aquela figura, verdadeiras máscaras construídas pelo corpo em movimento. Um dos sentidos gerais da máscara constitui justamente a tipificação, o tornar algo característico.

No caso de Ambrósio, além de portar a sua própria, ele multiplica as quatro ou cinco que carrega penduradas, contando-as e tornando a contá-las, como se muitas mais fossem, gracejando e indicando a riqueza de personagens do Cavalo Marinho. Nesse ato, não trata de especificidades. A seguir, entretanto, realiza “manejos” de corpo característicos de cada figura. São gestos relacionados a ações e funções, eficientes chaves de identificação, muito e de identificação, muito embora, ironicamente, o próprio Capitão nunca reconheça a figura mostrada:

MA: — Capitão viu?

C: — Vi, mas não conheci.

MA — Nem no chegar, no levantar poeira, no trupé...?

C: — Não.

MA: — Capitão é besta, é doido ou se faz! Eu vou embora e não

⁵³ “Toada” é canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras (Cascudo, 1984).

digo.

C: — Eu pago pra voltar e dizer.

MA: — Voltei pra receber. Foi o Mateus. Capitão quer ver mais?

C: — Quero.

MA: — Bula que eu boto!

C: — Figura!

As figuras vêm à roda realizar funções muitas vezes determinadas pela resposta ao recorrente “Capitão mandou chamar?”. Assim é que Mateus e Bastião devem “tomar e dar conta da roda do Capitão”, o Soldado tem que “prender os dois nêgos atrevidos que não querem dar licença para o Capitão brincar com sua família”, o Empata-samba vem “prender o samba”, já o Mané do Baile “solta o samba”, os Galantes juntam-se ao Capitão para louvações ao nascimento de Jesus Cristo, a dança dos arcos e de São Gonçalo, após as quais o Capitão volta montado no Cavalo para “tirar a sorte”, isto é, pedir, em cantos e versos, contribuições em dinheiro a pessoas da platéia. Até aqui, há um encadeamento mais ou menos fixo entre as partes da brincadeira, respeitado por diferentes grupos de Cavalo Marinho. Quando a noite já vem alta, entretanto, a sabedoria e o conhecimento dos bons figureiros⁵⁴ pode proporcionar presentes tão ansiados quanto inigualáveis ao “botarem”, sem ordem fixa e com grande habilidade, figuras divertidas, raras, misteriosas. Valentões, Barbaças ou Tintinquéis, Pataqueiros, Pisa-pilões, Varre-ruas, Mestres Domingos, Manés Taiões, Manés Chorões, Emas, Véias do Bambu, Manés Joaquins, Mortes, Padres Capelões, Diabos, Manas Negras, Margaridas, Bichos Babaus, Burras, Vaqueiros e Bois freqüentam com assiduidade as rodas da brincadeira com suas danças, cantos e versos, à maneira da revista, deixando saudosas lembranças de suas curtas e encantadas passagens.

⁵⁴ “Figureiro” designa o brincador que “bota”, isto é, interpreta várias figuras. Numa brincadeira, costumam atuar dois ou três figureiros que se revezam e cujo conhecimento, aliado à habilidade, constitui fator imprescindível, especialmente nos momentos mais avançados de uma sambada, quando a ordem das figuras torna-se mais livre.

Os elementos animados da brincadeira: máscaras

Ao proporcionar um jogo de despersonalização, a máscara permite o sair de si, aquele mover-se em direção a outro mundo, a uma realidade imaginada. Uma realidade *diferente*, palavra que, na fala de brincadores de Cavalo Marinho, parece também querer dizer algo melhor, especial.

Por um lado, a máscara constitui um poderoso e importante instrumento de desindividualização, como explica Nicinha, filha de mestre Antônio Teles e uma das poucas mulheres brincadoras:

“Ali, o povo não sabe nunca que eu sou uma mulher porque eu tô com uma máscara, né, a máscara é o que mais dificulta as pessoas a reconhecer.” (entrevista, 30/12/04)⁵⁵

Além disso, entretanto, a máscara significa metamorfose. Zé Mário, jovem brincador de Condado/PE, afirma:

“A minha transformação maior é a máscara; eu coloco a máscara ali, ali já não é eu mais, é quem eu vou colocar.” (entrevista, 03/01/05)

Se a figura não usa máscara, mas pinta o rosto, como no caso do nêgo Mateus, o ato da pintura é que se mostra decisivo. Quanto a Martelo, grande Mateus de Condado, Nicinha comenta:

“Ele se transforma quando ele mela o rosto.” (entrevista, 30/12/04)

Sair de si, disfarçar-se, trajar-se com a “farda” da brincadeira para não estar como “à paisana” são importantes procedimentos

⁵⁵ As entrevistas foram dadas à autora no âmbito de sua pesquisa de campo para a dissertação “O jogo da cena do Cavalo Marinho: diálogos entre teatro e brincadeira”, PPGT/UNIRIO: 2002.

de preparação para o brincar. No início da sambada, alguns trupés, característicos passos de dança com fortes pisadas no chão, e o “tombo do marguio”, jogo dançado em que os participantes mantêm um contínuo movimento de vaivém com ágeis avanços e recuos em relação ao centro da roda, constituem já eficiente aquecimento físico. O momento de se diferenciar da realidade ordinária, no entanto, exige a transformação proporcionada pela máscara. Para tanto, mestre Mariano Teles tem algumas recomendações acerca de sua confecção:

A gente tem que fazer a máscara diferente e a gente nunca faz que nem uma obra da natureza (...). A gente tem que fazer ela mais comprida, fazer meio aleijada, fazer uma diferença, desenhar ela (...). Fica bonito (...). A máscara, a gente tem que fazer mais diferente que as feição da pessoa, tem que ser muito mais mudada (...). Só é bonita porque é feia, que se fosse bonita, a gente não queria nem olhar (entrevista, 31/12/04)

Ao nos transportar, ao instaurar a fantasmagoria própria da idéia do teatro, a máscara causa tal fascinação que absorve nosso olhar.⁵⁶ O fundamental parece ser o estabelecimento da diferença em relação ao real, com maior ou menor abstração, isto é, estilizações, pinturas, deformações das proporções e elementos grotescos, tais como exagero no tamanho dos narizes, dependendo da vontade do artesão. A máscara é incompletude, vir-a-ser, pois não representa um sujeito acabado, bem identificado, só ganha vida ao ser usada pelo figureiro em ação. Constitui signo de uma

⁵⁶ Engraçado, mas nem por isso menos significativo acontecimento se deu quando, em trabalho de campo, participei de uma sambada botando a figura do Padre Capelão. Após me trajar na *tóda*, lugar onde os brincadores guardam os objetos, bonecos, máscaras, roupas e pertences pessoais durante a brincadeira, fui andando vagarosamente, afastada da roda, aguardando a toada de chamada de minha figura. Um cachorro que se deparou comigo no caminho fixou-se na máscara que portava, como que hipnotizado, e, lentamente, foi recuando diante daquela impressionante imagem que, com movimentos densos, avançava em sua direção.

realidade diferente da vida cotidiana, é o instigador da outra vida, irredutível ao pitoresco social ou à caracterização psicológica, é elemento despersonalizador e alusivo (ABIRACHED, 1978).

Portanto, a função de sintetizar a essência de um personagem importa pouco, até porque um brinquedo não costuma possuir mais de quatro a cinco máscaras compartilhadas por diversas figuras. Ainda que uma ou outra delas tenha especificidades: por exemplo, as barbadas são mais adequadas ao Barbaça, ao Vaqueiro, ao Mané do Baile e ao Valentão; já a da Véia do Bambu não é feita do mesmo material que as demais, costuma-se dizer que é feita de goma, e representa uma das poucas figuras femininas. Além disso, deve ter acentuados elementos grotescos, tais como uma grande boca ou nariz, alguma leve deformação ou mesmo uma monstruosidade; as de Bodes ou Capitães-do-mato costumam ser feitas com peles de animais; o Parece-mas-não-é porta cerca de quatro máscaras (na face, nas laterais e na parte posterior da cabeça), deslocando-se de frente e de costas e indicando um sujeito de identidade um tanto misteriosa.

O adereço, enfim, serve primordialmente como recurso para que se instaure na roda um outro mundo, que não reproduz fielmente aquele de fora, mas cria suas próprias leis. É também um elemento lúdico, como se verifica, por exemplo, quando os brincadores jogam com ele, apertando seu nariz, em geral bem longo, como se estivesse escorrendo.

Há, aliás, um certo despojamento na relação do brincador com a máscara. Não se trata de um objeto sagrado. Não se praticam rituais, tais como olhá-la antes de vestí-la para se impregnar do personagem. Não guarda a alma da figura. Como já dito, não se percebe ênfase na caracterização de personagem, nem mesmo na maneira de brincar, pois isso já está expresso numa dimensão mais narrativa: na loa⁵⁷ que a figura diz, na toada que canta, na sua “maneira de chegar”. O brincador pode ou não, por exemplo, alterar

⁵⁷ “Loa” significa verso de louvor, improvisado ou não. Remete à participação popular nas liturgias da Natividade (Cascudo, 1984).

a voz, de acordo com sua escolha, como explica mestre Mariano Teles:

“A gente pode falar mais diferente um pouquinho (...) agora, quando a pessoa não quer, pode fazer na mesma palavra que tá (...) não tem importância não.” (entrevista, 31/12/04)

Aliás, questões vocais têm muito a ver com a máscara, pois essa dificulta bastante a projeção.

Isso, aliado à organização em roda do espaço e ao fato de que tudo é dito com muita rapidez, contribui para a fruição do texto, não em seu sentido profundo, mas em sua superfície, isto é, sonoridade, rima, ritmo, e em sua dimensão lúdica, quando da repetição seguida de um mesmo diálogo, como na passagem de Mestre Ambrósio com o Capitão, anteriormente citada.

Confeccionada com couro, “raspa de sola” mais especificamente, cola, tinta, elástico e outros materiais, tais como pelúcia ou pêlos de animais que podem ser necessários para fazer barbas ou bigodes⁵⁸, a máscara deve obedecer a exigências de ordem técnica: ser “maneira”, isto é, leve e também confortável, com pedaços de espuma colados em sua face interna. Essas são características fundamentais, dada a ampla e vigorosa movimentação realizada pelo brincador.

Há um paradoxo funcional na máscara: por um lado, leva à introspecção, à interiorização do brincador. Zé Mário conta:

Mas quando eu coloco a máscara (...) eu nunca olhei nos olhos de ninguém. (entrevista, 03/01/05)

Com duas pequenas aberturas para os olhos e outra na altura do nariz para a respiração, a máscara dificulta o contato com o exterior. Ao mesmo tempo porém, coloca o corpo em evidência. E

⁵⁸ Os materiais citados são os mais freqüentes, mas também é possível encontrar máscaras de borracha e até mesmo de materiais surpreendentes, tal como uma bola de futebol cortada ao meio, vista uma vez na figura da Véia do Bambu, dando-lhe um aspecto medonho.

no Cavalo Marinho, mais ainda. O “corpo-que-brinca”⁵⁹ vive com muita intensidade, seja gerando e emanando energia nos trupés vigorosos ao som do baião⁶⁰, seja concentrando-a e adquirindo densidade em certos momentos da cena, como por exemplo a entrada da figura, à beira da roda, do lado oposto ao banco dos músicos. A sua imagem extra-cotidiana, estática, isolada, insólita, às vezes no meio da rua principal de uma pequena cidade da Zona da Mata Norte pernambucana, cercada de canaviais, torna-se algo fantasmagórica e impressiona de tal forma que mantém, por um bom tempo, a atenção deslocada da própria cena principal, isto é, o diálogo que se desenrola próximo ao banco.

Os elementos animados da brincadeira: bonecos

Os bonecos do Cavalo Marinho podem ser qualificados como máscaras corporais ou bonecos-máscara, de acordo com classificação de Ana Maria Amaral (1996), pois vêm vestidos pelos brincadores. Elementos fundamentais, constituem uma das primeiras obrigações do dono de um brinquedo: fabricá-los ou adquiri-los de um artesão, guardá-los em sua casa, junto com as roupas, as máscaras, os objetos e os instrumentos, e mantê-los sempre vistosos. Pela dificuldade e pelo custo que isso representa, figuras que necessitam de bonecos para sair podem se tornar mais raras. Mesmo assim, a vontade e o empenho dos brincadores têm possibilitado esse espetáculo.

Margarida, um grande mamulengo de vestido florido, sob o qual se esconde o brincador, não fala nada. Segundo alguns relatos, ela seria filha do Mané do Baile e viria à roda apenas para sambar.

⁵⁹ Este conceito foi elaborado ao longo do Laboratório Experimental “O jogo da cena do Cavalo Marinho: experimentando teatro e brincadeira”, realizado como parte das atividades de pesquisa de mestrado da autora, com participação de alunos graduandos da Escola de Teatro da UNIRIO, durante um semestre.

⁶⁰ “Baião” ou “baiano” designam um tipo de dança viva, veloz, que exige habilidade de pés, e um tipo de música com células rítmicas e melódicas visíveis de cocos, sempre binárias (Cascudo, 1984).

Além disso, porém, interage com o Capitão respondendo a perguntas tais como “É casada? É solteira? Tem namorado?” flexionando o tronco para frente e para trás, para dizer que sim, ou girando-o para os lados, no eixo, para dizer que não.

A descrição que mestre Antônio Teles faz de Mané Paulo ou Corpo Morto⁶¹ assemelha-se àquela do Morto-carregando-o-Vivo, descrito por Hermilo Borba Filho no Bumba-meу-boi pernambucano (1982). Trata-se de um boneco acoplado à frente do corpo do figureiro, dando a impressão de que é o inanimado que carrega o animado. A peculiaridade da figura, no Cavalo Marinho, consiste justamente nessa situação inusitada de que fala a letra da toada:

Minha gente, venha ver
que coisinha de admirar
Um corpo dentro do outro
que coisinha singular

Em seguida, o boneco parece ser deixado inerte na roda, em pedaços separados, causando temor em Mateus e Bastião. No fim, o Diabo carrega uma parte do corpo, voltando em seguida para buscar a outra, esquecida. O corpo em pedaços, inacabado, incompleto, faz lembrar aspectos do grotesco, presente na comicidade popular de que fala Bakhtin (1999).

Hermilo Borba Filho (1982) classifica os personagens do Bumba-meу-boi pernambucano em humanos, animais e fantásticos. No Cavalo Marinho, a maior parte dos bonecos pertence às duas últimas categorias, especialmente à penúltima. São Cavalos, Burras, Emas, Onças, Bichos Babaús e Bois que se constróem com armações cuja base pode ser um grande cesto, dando

⁶¹ Em quatro anos de visita aos Cavalos Marinhos da Zona da Mata Norte pernambucana, especialmente os da cidade de Condado, sempre no período dos meses de dezembro e janeiro, nunca pude ver tal figura.

origem ao corpo do boneco. Há variações quanto ao formato da cabeça, para dar a feição específica deste ou daquele animal, e na qualidade, cor ou estampa do tecido usado para a cobertura. As possibilidades financeiras e a linha estética de cada brinquedo também constituem fatores de influência na escolha dos materiais.

No Cavalo e na Burra, a armação envolve a cintura do brincador, dando a impressão de que ele vem montado no animal, representando, respectivamente, o Capitão e o Mané das Batatas. Suas pernas funcionam como as patas do próprio animal, o que possibilita uma movimentação muito lúdica e engraçada, especialmente quando se trata dos coices repentinos e violentos da Burra. O Cavalo, na passagem em que “tira a sorte”, trota, a curtos passos, galopa, correndo em círculos, e gira bastante tempo no eixo, resultando num bonito desenho coreográfico. Outros movimentos interessantes dão-se quando se estabelece uma competição entre o Capitão e o Gigante, outra figura montada a cavalo. É claro que, mesmo perdendo a corrida, o primeiro sempre sai vitorioso, com a ajuda de Mateus. Isso porque, como diz o brincador Martelo:

Se o Capitão é o senhor do Mateus, se ele não defender o Capitão, como é que fica? Ah, não fica tudo desmantelado? (entrevista, 30/12/04)

Outra contenda ocorre quando o Pataqueiro vem cobrar de volta seu cavalo, o Sombrante que, pela promessa não cumprida de uma pataca, teria trocado pelo do Capitão, um pangaré muito deteriorado. Após levar várias “bexigadas”⁶² de Mateus e Bastião, resolve provar o que diz, demonstrando a suposta intimidade com o cavalo em que o Capitão está montado. O animal, porém, mostra-se arisco e rejeita-o, numa seqüência de gagues cômicas: derruba-o no chão, dá-lhe coices e o pisoteia, fazendo-o perder a questão.

⁶² “Bexigadas” são pancadas dadas com bexigas de boi ou bode limpas e infladas utilizadas por Mateus e Bastião como instrumento percussivo.

A Ema é o pássaro perdido da Véia do Bambu, sendo a primeira figura da chamada “peça da Véia”, seqüência de passagens bem encadeadas, exceção na dinâmica geral da brincadeira. Conduzida pelo brincador, quase totalmente escondido sob sua armação, ela estaciona no centro da roda, onde é examinada por Mateus e Bastião, dando lugar a uma série de “papaganas”, isto é, gracejos, de humor grotesco.

Embora especificamente a Ema não exija grandes movimentações, no geral, a questão do jogo corporal torna-se ainda mais importante e difícil nos bonecos do que nas figuras mascaradas. Sustentando pesadas armações, com reduzida visibilidade e poucas partes do corpo aparentes, o brincador tem que dar vida ao objeto, seja com jeitos característicos de cada animal, seja com movimentos que lembram atitudes humanas, seja dançando ou até ameaçando. A ameaça, aliás, constitui uma ação bastante recorrente. A Onça, por exemplo, vem pegar o Mateus.

O Bicho Babau amedronta a todos. Esta figura fantástica, espécie de mula sem cabeça, no lugar da qual há uma caveira de cavalo ou dois pedaços de madeira que o brincador bate um contra o outro, vem soltando um grunhido e ameaçando morder os circundantes.

Findando a noite ou amanhecendo o dia, dependendo do fôlego da brincadeira, o Boi chega para vadear no terreiro, correndo atrás dos últimos resistentes espectadores e reanimando o povo, já bastante cansado. Aqueles que adormeceram são obrigados a acordar para não levar chifrada do animal que, com toda a energia, avança inclusive sobre o banco dos músicos, forçando-os a levantar. A ambigüidade, inerente à condição dos bonecos, aqui, contribui para um certo sentimento, ao mesmo tempo, assustador e excitante por parte do público. A impressão que o Boi animado proporciona é de que, embora boneco, será capaz de qualquer coisa, não havendo limites para sua ação. Aqueles que, instigados, tentam domá-lo, acabam provocando-o. Irreverente, ele só nos permite uma atitude: arredar do caminho, para deixá-lo passar. De grande beleza, a

movimentação do Boi exige muita atividade do brincador, girando, correndo, atacando, chutando e saltando até, afinal, se deixar docilmente conduzir para a “tóda” pelos chifres, seguros exclusivamente pelas mãos de Mateus. São horas de dizer adeus ao dono da casa.

Todos esses bonecos, de traços mais ou menos abstratos — as duas madeiras no lugar da cabeça do Babau seriam o extremo da abstração —, reforçam a dimensão poética, maravilhosa, não realista da brincadeira. Através deles, ainda, contam-se menos histórias, constróem-se menos tramas. Os jogos corporais ganham maior ênfase, com grande transferência da vigorosa energia do brincador para o objeto animado.

Convite a mover-se em direção ao Cavalo Marinho

Entusiasmo, vontade, atividade, movimento vigoroso de trupés ao som dos baiões, itinerância, transformação, mobilidade de sentidos, *diversão*, sair de si, máscaras e bonecos ajudam a construir a grande estrutura do Cavalo Marinho. São alguns de seus elementos animados. Outros ainda se poderiam vislumbrar, por exemplo, na dança dos arcos que, enfeitados de fitas coloridas, balançam no ar, seguros pelas mãos do Mestre e dos Galantes em sua dança. Em movimentos pendulares, esses objetos riscam o ar, desenhando semi-círculos e outras curvas entrecruzadas acima das cabeças dos brincadores.

As abundantes fitas agitadas parecem elas mesmas bailar, saltar, brincar e festejar. Importante observar nessa passagem da brincadeira que a manipulação dos arcos se faz como ação conjunta, coordenada, do Mestre e dos cerca de oito Galantes. Esses últimos organizam-se em duas filas e cada um segura duas pontas de arco, uma que compartilha com o companheiro da frente e outra com o de trás. Essa dimensão coletiva, essa convergência do trabalho de muitas mãos, participa do ser do Cavalo Marinho, sempre em construção. Como diz mestre Mariano Teles:

Vou cortar a cana, fazer o mel e dar o açúcar pronto? Aí não é possível. (entrevista, 31/12/04)

Marcado pelo ambiente dos antigos engenhos canavieiros, o Cavalo Marinho é “brincadeira de negro”, como afirmou o mestre numa palestra em encontro anual de diferentes brinquedos na Cidade de Tabajara, Olinda (25/12/04). Nasceu no tempo do cativeiro, quando o senhor de engenho, advertido pelo capitão-dono-mato de que havia negros brincando escondidos no mato, resolveu ver para saber se lhe agradava. Caso contrário, o castigo seria “ir para o tronco apanhar”. Segundo Martelo:

Aí os nêgo chegaram na senzala, combinaram com os outros e disse: Vam'bora fazer um Cavalo Marinho. Aí começaram a ensaiar. Ensaiaram... aí disse: Vamos fazer um ensaio geral? Vamos. Mas não tinha papel, não podiam comprar papel. Compraram umas roupa véia, arrumaram umas roupa véia, fizeram máscara, fizeram reco, tudo isso fizeram, mas não podiam comprar papel, aí pegaram a paia desse bicho aí, ó, do coqueiro. Abriram ele, rasgaram, cortaram cipó na mata e fizeram os arco. Aí foram brincar. (entrevista, 30/12/04)

Diante da precariedade dos meios, os brincadores se viram, desde o início, obrigados a criar maneiras de viabilizar suas idéias, um pouco no sentido das “artes de fazer” bricoladoras que Certeau (1999) descreve como consumos combinatórios, astuciosos e não passivos da cultura dominante. Um bom exemplo disso foi a forma pela qual mestre Antônio Teles finalmente realizou um antigo sonho, o de montar o seu próprio brinquedo: destinou todo o cachê recebido num comercial de cartão de crédito, em que aparecia tocando rabeca, para comprar os objetos, roupas, instrumentos e demais materiais necessários. Essas maneiras de fazer constituem também injeções de vida na brincadeira. A violência contida no relato, acima citado, de como nasceu o Cavalo Marinho diz muito sobre o próprio processo de formação do Brasil, indelevelmente marcado pela escravidão. O “brincar a pulso”, explícito na toada

da Marieta, “nêga de cozinha” obrigada a dançar, simboliza contradições que ainda perduram em nossa sociedade:

Marieta, dança
 Eu não sei dançar
 Meto-lhe a macaca,
 ela dança já

Escuta-se comumente lamentos e queixas quanto à pouca valorização dada aos brincadores. Isso faz com que freqüentemente ameacem “deixar o folclore”. Com a tendência à espetacularização, o Cavalo Marinho tem dependido essencialmente de contratos, em geral com as pequenas prefeituras locais. Fica, então, sujeito a muitas inconstâncias. As relações com a indústria de massa, por outro lado, são bastante delicadas, pela imensa desigualdade de poder e pela efemeridade. Sem intenção purista, os brincadores precisam ser senhores de seu movimento, como cidadãos e como agentes culturais. Diante da extrema beleza e da vastidão do objeto aqui tratado, incomensurável, este artigo apresenta-se também como um convite aos leitores para o mover-se em direção ao instigante e vivo Cavalo Marinho, seja para com ele brincar e dançar, seja para nele descobrir novos elementos de animação.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ABIRACHED, Robert. *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. Paris: Bernard Grasset, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília:EdunB, 1999.

- BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Guararapes, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Nacional; Edusp, 1970.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Idéia do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.





João Redondo: um teatro de protesto

Altimar Pimentel
Comissão Paraibana de Folclore (PB)



Páginas 102, 103 e 104: “Coleção de bonecos”, Mestre Seu Tonho. Fotos de Chan.
Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

A mais completa expressão nordestina de teatro popular é sem dúvida o João Redondo (Paraíba, Rio Grande do Norte), também chamado Mamulengo (Pernambuco) e Cassemir Coco⁶³ (Sergipe, Alagoas, Maranhão). Tanto por sua estrutura dramática, de peças com começo, meio e fim (e não meros esquetes como ocorre nos demais folguedos dramáticos do Nordeste e de outras regiões do Brasil), o João Redondo é uma forma de teatro, de criação popular, que se revela importante tanto do ponto de vista da arte dramática como no que se refere ao conteúdo ideológico.

A Revolução de 1930 marca, no Nordeste, o fim do regime medieval imperante, onde os “coronéis” eram senhores de “baraço e cutelo”, donos dos votos e das vidas dos viventes em sua área de

⁶³ **Cassemir Coco:** Por se tratar de um teatro de fantoches tipo luva, em que a pancadaria predomina, a expressão *Cassemir Coco* parece-me derivar de *passe-me o coco* (cabeça) ou seja, me dê a cabeça para levar paulada. O nome da expressão teatral é o mesmo de um de seus personagens, no caso o do herói – *Cassemir Coca*. No caso, também um personagem dá nome ao espetáculo: *João Redondo* – proprietário de terras e boneco de maior tamanho da trupe.

influência. Mas, como soe acontecer em transformações sociais e econômicas, o poder dos “coronéis”, embora bastante abalado, persistiu e até transferiu-se para seus herdeiros, doutores advogados, médicos, engenheiros, todos criados no mesmo regime em que o poder advém da posse da terra e o relacionamento patrão-empregado em pouco difere daquele anterior à Abolição da Escravatura.

A mão armada ainda impõe medo e respeito e tolhe iniciativas de trabalhadores de buscarem na Justiça do Trabalho o que a lei lhes assegura. Mesmo quando o fazem através do Sindicato dos Trabalhadores Rurais o risco não é menor. Podem ser vítimas de espancamento e até morte, como ocorreu com Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, Paraíba. Ameaçada de morte em várias oportunidades, ela não se intimidou e continuou a reclamar na Justiça trabalhista direitos mínimos assegurados na legislação específica, como assinatura da Carteira de Trabalho, concessão de férias e de 13º salário entre outros de igual monta. Um tiro no rosto roubou-lhe covardemente a vida.

Nesse meio surgem o folguedo do Bumba-meu-boi (Boi de Reis, Paraíba), obras da Literatura Popular em Versos ou Literatura de Cordel como *A Chegada de Lampião no Inferno* de autoria do poeta alagoano José Pacheco e o teatro popular de fantoches, cuja linha condutora da ação dramática é a luta contra a prepotência. Os heróis são dois negros (sendo um, escravo) e um mestiço, gente humilde e injustiçada do meio rural, enquanto seus adversários pertencem à casta dos grandes proprietários rurais, que, à modelo dos antigos “coronéis” ditam a Lei sobre todos aqueles que vivem em seus domínios territoriais e políticos. Algumas formas populares de expressão artística, de modo claro ou velado, revelam a consciência de seus criadores sobre a exploração de que eles próprios são vítimas, na condição de trabalhadores rurais, e incorporaram o protesto dos seus iguais padecentes sob o poder autoritário dos senhores de terras.

Indução à revolta

Já Sílvio Romero, no Século XIX, procedeu ao registro de *Bumba-meu-boi* em Pernambuco, onde está a seguinte cena: o **Amo** manda **Arlequim** ir chamar **Fidelis** e **Mateus** e trazer o **Boi**. **Arlequim** transmite a **Mateus** a ordem do **Amo** e volta para informar não haver encontrado **Fidelis**. **Mateus** entra em seguida com o **Boi**, que se põe a dançar. Depois de algum tempo, o **Boi** aquietá-se a um canto e é declarado morto. O **Amo** manda chamar o **Doutor** para medicar o **Boi** e o **Capitão do Mato** a fim de ir à caça do negro fujão **Fidelis**. Entram o **Doutor** para medicar o **Boi** e o **Padre** para celebrar o casamento de **Sebastião** com **Catirina**. O **Padre** dança e canta:

Quem me ver estar dançando
Não julgue que estou louco;
Não sou padre, não sou nada;
Singular sou como os outros.

O **Capitão do Mato** encontra **Fidelis** e tenta prendê-lo, mas é por ele dominado e amarrado. O **Coro** comenta:

Capitão de campo,
Veja que o mundo virou,
Foi ao mato pegar negro
Mas o negro lhe amarrou.

Capitão:
Sou valente afamado,
Como eu não pode haver;
Qualquer susto que me façam
Logo me ponho a correr.

Finda-se aqui a função, saindo todos a cantar. ROMERO
(1954:350)

Ressalta nesta seqüência, em primeiro lugar, a crítica à postura da Igreja Católica, representada pelo **Padre**, ridicularizado. Como sabemos, com raras exceções, os padres fechavam os olhos à escravidão, e eles próprios possuíam escravos. No geral, sentavam-se à mesa com os senhores de escravos e abençoavam o alimento servido pelos negros escravizados em evidente e clamorosa cumplicidade.

Quanto à vitória de **Fidelis** sobre o **Capitão do Mato**, busca-se evidenciar a força física do negro, capaz de subjugar seu perseguidor, para lembrar a todos os escravos que eles são mais fortes e podem derrotar os seus senhores e tornarem-se livres. Através da exaltação da bravura do negro escravo pretende-se induzi-lo à luta, pois ele é capaz de derrotar o seu mais “terrível” adversário: o **Capitão do Mato**.

Convém lembrar ser o Bumba-meu-boi, originalmente, um folguedo de negros, embora, atualmente, inclua as três raças formadoras do povo brasileiro — o negro, o branco e o ameríndio. Em pleno regime escravocrata, mesmo incluindo brancos pela aglutinação com os reisados, a marca do negro no folguedo era evidente e determinante, inclusive nos personagens cômicos — **Mateu, Catirina, Bastião** — como testemunham os documentos mais antigos sobre o auto popular.

Visão do Inferno

José Pacheco, com *A Chegada de Lampião no Inferno*, criou uma das mais importantes obras da Literatura de Cordel, sempre a ensejar oportunidade para estudos e revelações surpreendentes. Não só pelo incalculável número de reedições — o que atesta a preferência popular — como pela influência que tem exercido sobre os demais poetas que trataram do assunto, a estória de José Pacheco já conquistou a permanência das obras-primas.

Logo na primeira estrofe está uma visão do sertão com dimensão de mundo, onde tudo cabe, inclusive Pilão Deitado, o

cangaceiro de Lampião “que morreu numa trincheira/ em certo tempo passado/ agora pelo sertão/ anda correndo visão/ fazendo malassombrado.” Também é no sertão que o espírito de Lampião se encontra, pois “no inferno não ficou/ no céu também não entrou/ por certo está no sertão.”

A partir daí, de uma visão do sertão/universo que abriga inclusive os réprobos, aqueles que nem no próprio Inferno puderam permanecer, o autor projeta a sua experiência imediata para explicar, definir e compreender o não visto, as regiões infernais. Assim, ele identifica o Inferno com o meio ambiente em que vive, onde há “mercado” e os diabos morrem queimados como qualquer pessoa - “incendiou-se o mercado/ morreu tanto cão queimado/ que faz pena até contar”. Então, fica-se sabendo que no Inferno (como no sertão) os diabos comercializam diversas mercadorias e estão sujeitos à morte.

Ficamos sabendo também que no Inferno os idosos não trabalham — “morreram cem negros velhos / que não trabalhavam mais”. Com relação à cor da pele dos diabos, observa-se desde esta primeira informação, que todos são negros — não há em todo o poema qualquer referência a diabo de cor branca ou amarela. Este aspecto, aliás, revela uma concepção racista presente não só na Literatura de Cordel mas em quase todas as manifestações folclóricas, inclusive no conto popular. Na discussão de Lampião com o vigia responsável pela guarda do portão do Inferno, acentua-se a concepção racista e a visão do lugar como uma fazenda sertaneja:

um moleque ainda moço/ no portão apareceu” (...) “Moleque, abra o portão/ saiba que sou Lampião/ assombro do mundo inteiro.

Trata-se, pois, de uma fazendo, com um vigia no portão e o sertão, domínio de Lampião, é o “mundo inteiro”, maior que o próprio Inferno. Há também ali uma burocracia organizada, com hierarquia, gabinetes vários (inclusive um no centro, onde está o

chefe), pois o vigia diz a Lampião que fique fora que ele vai “conversar com o chefe/ no gabinete do centro”. Também se trata de um local perecível, como se depreende da ameaça que Lampião faz ao vigia:

se não me derem ingresso/ eu viro tudo asavesso (às avessas)/
toco fogo e vou-me embora.” O gabinete do centro é amplo - “o
vigia foi e disse/ a Satanás no salão”. E Satanás define o Inferno
como sendo uma propriedade — “Lampião é um bandido/ ladrão
da honestidade/ só vem desmoralizar/ a nossa propriedade.

Nos versos seguintes, fica ainda mais caracterizada a abundância de negros no Inferno, de estabelecimento comercial comum a uma cidadezinha sertaneja — como a loja de ferragens onde se vendem armas - e o uso de armas próprias do sertão.

Convide aí a negrada
leve os que precisar.

.....
Leve cem dúzias de negros
entre homens e mulher.
Vá na loja de ferragens
tire as armas que quiser;
é bom avisar também
pra vir os negros que tem
mais compadre Lucifer.

E reuniu-se a negrada.
Primeiro chegou Fuxico
com um bacamar te velho
gritando por Cão de Bico
que trouxesse o pau de prensa
e fosse chamar Tangensa
na casa de Maçarico.

Veio uma diaba moça
com a caçola de meia,

puxou a vara da cerca
dizendo: a coisa está feia,
hoje o negócio se dana.
E gritou: Éta, baiana,
agora a ripa vadeia!

Entre as armas dos diabos estão bacamarte, pau de prensa, vara da cerca. A diaba moça usa caçola de meia e todos se expressam como nordestinos. Outras armas indicadas na estrofe seguinte, mais ainda contribuem para a semelhança entre o Inferno e o sertão do Nordeste:

E saiu a tropa armada
em direção ao terreiro
com faca, pistola, facão,
clavinote e granadeiro.
Uma negra também vinha
com a trempe da cozinha
e o pau de bater tempero.

Através do detalhe, José Pacheco expõe o ridículo das situações, explorando com maestria o risível e evidenciando a cor da pele dos diabos, além do uso de imagens próprias da região sertaneja, como pipoca no caco e tabaco:

Quando Lampião deu fé
da tropa negra encostada
disse: Só na Abissínia!
Oh, tropa negra danada!
O chefe do batalhão
gritou de arma na mão:
Toca-lhe fogo, negrada!

Nessa voz ouviu-se tiros
que só pipoca no caco.
Lampião pulava tanto
que parecia um macaco.

Tinha um negro nesse meio
que durante o tiroteio
brigou tomando tabaco.

Quando se acaba a munição, a luta prossegue com cacete, pau, pedra, pá de mexer doce, pau da cerca da padaria. As citações do uso de tais objetos como armas informam que no Inferno faz-se doce e que se fabricam pães. Nesse ponto, o autor concede a Lampião a dimensão de herói mítico invencível que, após mais de uma hora de luta, enquanto negro embolava e gemia e a poeira cobria tudo, ele ainda sequer havia sido ferido. Informa a seguir que o herói apanhou um seixo (o solo do Inferno é igual ao do sertão, onde há muitos seixos) e rebolou-o num cão, mas o fez com tal força que arrebentou a “vidraça do oitão/ saiu um fogo azulado/ incendiou-se o mercado/ e o armazém de algodão” (volta aqui a referência ao mercado, acrescida de um novo dado: o armazém de algodão) pelo que se depreende que naquele lugar se cultiva a fibra - principal atividade agrícola do sertão nordestino. Seguem-se referências a dinheiro, que é o conto de réis, a safra, inverno, camisa e livro de pontos.

Houve grande prejuízo
no Inferno desse dia,
queimou-se todo dinheiro
que Satanás possuía;
queimou-se o livro de pontos,
perdeu-se vinte mil contos
somente em mercadoria.

Reclamava Lucifer:
horror maior não precisa!
Os anos ruins de safra
agora mais esta pisa,
se não houver bom inverno
tão cedo aqui no Inferno
ninguém compra uma camisa.

A relação estabelecida entre safra, bom inverno e a compra de camisa mais ainda acentua a projeção que o autor faz da região sertaneja onde vive, com o Inferno. Nas fazendas a aquisição de uma muda de roupa no fim do ano está condicionada às condições climáticas e à comercialização da colheita. Em caso de seca os trabalhadores não tem como comprar roupa nova.

Por fim, com relação à obra de José Pacheco, convém observar que em momento algum ele descreve os diabos com asas, pés de cabra ou com chifres. Eles são pessoas normais, como as que vivem em uma cidadezinha ou numa fazenda sertaneja. Pelas ordens emitidas por Satanás, entende-se que este não é negro, pois ele se refere com freqüência aos seus comandados como negros, negrada, mas também o poeta não o declara branco.

Teatro de pancadaria

A ausência de informações precisas sobre o surgimento do teatro de fantoches no Brasil levou Hermilo Barbosa Filho a levantar a hipótese de haver o próprio Anchieta — o primeiro poeta dramático brasileiro — utilizado bonecos em seus espetáculos. Ao aceitar-se essa hipótese, teria sido então o padre canarino o introdutor, também, do teatro de fantoches no Brasil.

Creditam-se as notícias mais antigas a Luiz Edmundo que se referiu a espetáculos de bonecos no século XVIII; Manoel Querino lembra o chamado “Presépio de Falá”, havido na Bahia; e Maria Helena Góis alude aos titereiros ambulantes que pecorriam as Minas Gerais conduzindo em sua maleta personagens célebres da *Commedia dell'Arte*, como Briguella.

No Nordeste, coube a Beaupaire Rohan, em o *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* (1889), a referência mais antiga sobre mamulengo, que explica tratar-se de espetáculo de teatro de fantoches, popular, destinado ao divertimento, onde eram enfocados assuntos bíblicos e da atualidade. Beaupaire Rohan presidiu a Província da Paraíba entre 1857 e 1859.

Em 1896, o *Jornal do Recife* publica nota sobre espetáculos

populares de fantoche realizados na capital pernambucana. Com relação à Paraíba, não conheço referência antiga sobre a realização de espetáculos populares de fantoches que, com a mesma denominação e características ocorre no Rio Grande do Norte, onde há bom número de mestres bonequeiros. Além de emprestar o nome ao teatro, João Redondo, embora não seja o herói, é personagem central de quase todas as peças que recolhi e tenho visto. Outro nome recebido na Paraíba pelo teatro popular de fantoche é Babau, personagem do Bumba-meu-boi e também o apelido do célebre titereteiro pernambucano. Seria esta a influência pernambucana no nosso teatro popular de fantoches, pois, não registrei ainda, na Paraíba, a denominação mamulengo.

Primitivo, irreverente, malicioso, esta forma teatral é uma das criações populares mais autênticas do Nordeste, pela tipificação da sociedade rural e temática desenvolvida. Os espetáculos são sempre ao ar livre, com o Mestre escondido da visão dos espectadores por trás de um lençol colorido, mais alto dez centímetros que sua cabeça, estirado em paus fincados no solo. Permanece em pé durante todo o espetáculo e é auxiliado, sempre, por um garoto ou a esposa que lhe entrega os bonecos previamente dispostos na ordem de entrar em cena. O auxiliar também apresenta títeres que contracenam com aqueles sustentados pelo Mestre. Em frente à empanada — como chamam ao lençol por trás do qual se escondem — sentados em bancos ou cadeiras, ficam os instrumentistas. Compõem parte importantíssima do espetáculo — executam músicas adequadas a cada cena e dialogam com os títeres: respondem a inquirições e interferem na cena com apartes. Ao lado do instrumental — “orquestra,” como se chamam — ou à sua frente, posta-se o “Arriliquim”,⁶⁴ auxiliar gaiato que, além de dialogar com os bonecos, solicita contribuições monetárias da assistência. Em plano imediatamente posterior aos instrumentistas, de pé, ficam os espectadores que, à semelhança dos componentes da troupe,

⁶⁴ Corruptela de Arlequim, personagem da *Commedia dell'Arte*. Presente também no Boi de Reis.

igualmente, participam do espetáculo, indo de momentos de hilaridade incontida ao insulto ao vilão, à exaltação do herói, conversando com os títeres, advertindo-os de perigos.

Teatro mágico e maravilhoso, não utiliza cenários. Pelo diálogo ou pela presença de animais em cena a ação é situada.

A trama, desenvolvida toda de improviso, segue um roteiro tradicional e culmina com a vitória do “herói” sobre o “vilão”. Inclui o mais variado número de personagens humanos - **Mulher, Menino, Padre, Cangaceiro, Vaqueiro, Fazendeiro** — fantásticos — **Diabo, Alma** — e animais — **boi, cobra, onça, cachorro** — de modo a exigir dos Mestres recursos vocais e imaginação para a caracterização de cada títere. Alguns desses personagens são arquétipos sociais, outros servem de *decorum* para a ambientação da trama ou revelam a crença religiosa local.

Os bonecos

Rústicos e primitivos, os bonecos não são moldados em papel e cola, mas talhados em blocos de madeiras como cortiça e mulungú, que por sua leveza facilitam o manejo. Usam vestimentas (luvas) de cores berrantes para produzirem bom efeito visual. Na pintura das cabeças são utilizados, de preferência, esmaltes amarelo, cor de rosa e vermelho. O preto serve para caracterização de um títere de cor negra ou para bigodes e sobrancelhas.

O comum é os bonecos não possuírem qualquer articulação. Encontram-se, no entanto, alguns, tipo luva, que movem o maxilar inferior ou, tipo haste, que abrem anormalmente a boca quando falam ou cantam, provocando assim o riso da platéia.

Via de regra, os espetáculos são contratados para apresentação no terreiro de residências ou por comerciantes, na busca de vender bebidas alcoólicas aos espectadores, mas ocorre também, de os próprios Mestres tomarem a iniciativa de promover apresentações e, então, solicitam contribuições financeiras da assistência. Para auferir a dádiva pecuniária — a que chamam “botar a sorte” — fazem a entrega de um boneco à pessoa de quem desejam receber a

dádiva. O boneco, ao ser devolvido, é acompanhado de dinheiro, agradecido por ele mesmo, em se tratando de personagem “humano”, ou por outro se for animal — **boi, cobra, onça**. Utilizam, preferencialmente, títeres femininos que, ao agradecerem a quantia ofertada, prometem encontros amorosos com o contribuinte. Outro processo de solicitar contribuição da assistência é o da fita. O **Arriliquim** põe uma fita vermelha de cerca de três dedos de largura e cinqüenta centímetros de comprimento, sobre o ombro do espectador. Deixa-a ficar até que seja dada ou negada a contribuição. Repete o processo com outros espectadores, adredemente escolhidos pela aparência. Esta forma de solicitar contribuições com a fita é utilizada em vários folguedos, notadamente, no Boi de Reis. O fato de ter os serviços contratados, não impede o uso de tais artifícios para obtenção de maior fórmula.

Seja qual for o processo usado, os Mestres empregam um sistema sempre igual: escolhem determinada pessoa, melhor vestida, se não lhe sabem o nome declinam as aparentes e possíveis qualidades, derramando-se em elogios ao eleito. O destaque em meio à assistência leva o escolhido à impossibilidade de eximir-se da contribuição que será louvada na razão direta da quantia ofertada.

Tipologia

Teatro de arquétipos, cada boneco é confeccionado conforme sua função social na trama — **Benedito**, boneco de menor tamanho, enquanto o **Capitão João Redondo** o mais volumoso, talvez só superado por **Capiroto** (Satanás). A desproporção entre estes dois títeres representativos de estratos sociais aproxima o herói do tipo da criação popular identificado pela denominação “amarelinho”, o fraco que se torna forte pela bravura ou pela astúcia. Apesar de mirrado, aparentemente fraco, voz fina (“gasguita”), **Benedito** vence o forte, volumoso, bem alimentado **Capitão João Redondo**. Se atentarmos para a importância social do personagem **Capitão João Redondo** como representante da classe dominante no meio rural, onde transcorre a ação dramática, teremos a justificativa da desproporção entre os dois títeres. Este é o patrão, o todo-poderoso

proprietário de terras; o outro é o empregado, o vaqueiro, o serviçal, o próprio povo.

Figura síntese de um grupo de indivíduos — não apenas das gentes de cor, pois a profissão de vaqueiro o identifica com as pessoas ligadas às atividades pecuárias e às demais camadas sociais humildes da região — **Benedito** é um herói popular que até pelo nome está próximo das pessoas mais simples, pois corresponde ao do santo católico padroeiro dos pretos, outrora integrantes das confrarias de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Quando o preto este herói surra e expõe ao ridículo o fazendeiro ou os seus capangas ou a polícia a seu mando, a platéia é tomada por verdadeira euforia, não se contém em apupos, gritos, risos, apartes.

Benedito descende de uma linha de fantoches populares, desde a Idade Média, em toda a Europa, como Don Cristóbol (Espanha), Hans Wurst (Alemanha), Punch (Inglaterra), Jean Klassen (Áustria) Hans Pikelharing (Holanda), Karagoz (Turquia), Guignol (França), Pucinella (Itália). Todos estes fazem críticas de costumes, revoltam-se contra injustiças e impõem, eles próprios, a justiça, à sua maneira, simbolizando a revolta das classes oprimidas contra qualquer forma de opressão. **Gregório**, que se apresenta como seu primo, conserva as mesmas características desse herói. A mudança do nome não lhe altera a conduta, nem o torna distinto do “primo”, pois ambos estão estruturados dentro da mesma linha de composição de personagem. Assim também **Baltazar**. O seu antagonista, o **Capitão João Redondo**, arquétipo do proprietário de terras do Nordeste, é autoritário, dispõe das pessoas ao seu talante, estende sua prepotência à própria mãe - quando a encontra dançando no baile, contrariando sua determinação expressa, espanca-a impiedosamente. A partir do nome desperta a aversão da platéia. Infunde, de imediato, idéia de coisa ridícula, balofa, inútil, imbecil. O autoritarismo acentua a impressão inicial. Sua família é das mais curiosas: a filha (**Dona Rosinha** ou **Rosita**, ou **Marquesinha**) é uma devassa; e “nem é solteira, nem casada, nem viúva, nem amigada, nem moça”; a mãe (**Dona Quitéria** ou **Rosinha**), apesar da idade, é infiel ao marido e anda a cata de namorados, a ponto de o filho, não lhe suportar as libidinagens e surrá-la. Ele é o “dono

da brincadeira” — aquele que inicia e termina o espetáculo.

Segundo Manuel Francisco da Silva, um Mestre que já viveu exclusivamente de espetáculos de bonecos, a “brincadeira” teve origem numa fazenda do interior baiano, onde uma preta velha moldou em barro uma série de bonecos representando pessoas e bichos locais. Como o proprietário da fazenda era o Capitão João Redondo coube-lhe emprestar o nome ao personagem central do novo divertimento e a este próprio. Os demais bonecos receberam os nomes das pessoas que residiam na fazenda. Depois os bonecos foram feitos de madeira para facilitar o manejo. Assim, afirma o ingênuo titereteiro, teve início a “brincadeira.”

O Diabo é sempre o fantoche de maior tamanho. Preto, unicórnio à cabeça, é interessantíssimo como apreensão da religiosidade nordestina. Recebe o nome de **Capiroto** em algumas peças e surge, ordinariamente, em perseguição à **Alma**. É assim que Manuel Francisco da Silva o apresenta:

“**Capiroto:** — Senhores e senhoras, boa noite. Vocês sabem com quem tão conversando? Vocês tão conversando com o Capiroto véio. Sou aquele que é dono dos que não obedecem pai e mãe, aquela que anda pintada, moça que usa vestido curto, moça que fala muito, mulher braba... Mas tá tudo no meu caderno!”.

A **Alma**, a quem **Capiroto** persegue tenazmente, é, a nosso ver, um dos tipos mais expressivos do teatro popular de fantoches do Nordeste. Vestida de branco, a cabeça muito pequena, menor do que a de todos os outros fantoches, tem mãos imensas, várias vezes maiores que o corpo. Pedindo piedade, estende-as ininterruptamente. O movimento contínuo dessas mãos enormes expressa a angústia do personagem e causa forte impressão. A cena perde a gravidade com a entrada espalhafatosa de **Capiroto** e a fuga imediata da **Alma**.

Doutor Fuxico, personagem da peça *O filho que deu na mãe*, conserva a linha farsesca dos esculápios da *Commedia dell'Arte*. Bem estruturado, é personagem marcante, como arquétipo de uma classe social poderosíssima na região. A sua função na peça representa uma forma de protesto contra a mercantilização da medicina. Ao **Capitão João Redondo** — rico, latifundiário — arbitra determinada

quantia por seus serviços profissionais e quando **Benedito** — preto, humilde, vaqueiro — vem saldar o débito, não só o insulta como pede-lhe preço duplicado pelo mesmo serviço: **Benedito** paga-lhe a diferença em pauladas. O **Doutor** é personagem importante no Boi de Reis paraibano, como personagem cômico, alvo de zombaria e pauladas de outros personagens dos folguedos. Também participa da Barca. Outro títere bastante representativo é o **Padre** que, à modelo dos frades missionários, profere uma прédica escatalógica, aconselha todos a evitarem o pecado e ameaça com a proximidade do “Dia do Julgamento”. Por vezes, mas isto sem muita freqüência, o **Padre** é ridicularizado em função de matreirices praticadas.

Os demais fantoches ora cantam ora fazem rir. Servem de *decorum*, como arquétipos de uma cidade do interior: **Delegado**, **Cabo**, **Soldado**, **Topador de gado**, **Cirandeiro**, etc. Compõem o mundo mágico e servem à crítica de costumes proposta.

Dramaturgia

O espaço cênico e a ação dramática são modificados, por vezes, arbitrariamente. Os personagens dançam em um baile e, com um corte brusco, a ação passa para um campo onde **Benedito**, o herói, luta com cobra, onça ou novilho. No mesmo baile, surge um **Mestre Cirandeiro** e, com sua “cavalheira”⁶⁵ passa a “tirar” uma ciranda.

⁶⁵ ALMEIDA, José Américo de. A bagaceira. 4^a ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928, insere um diálogo elucidativo da preferência pelo povo sertanejo, e mesmo do litoral, do termo cavalheira em lugar de dama:

Latomia interpelou-o:

- Por que não entra na dança?
- Só se me arranjar uma dama.

Boca, que tal dissete? Cresceu para ele toda a arraia-miúda. Uns procuravam porretes. Outros protestavam:

- Esse freguês dizendo dama!... Dobre a língua!...
- Dama é mulher da vida...
- Dama é mulher a toa.... De ponta de rua.

Latomia atrás dos outros:

- Sertanejo bocó, não voga aqui!... Sertanejo califa!
- E todos, de uma voz:
- Nem sabe dizer cavalheira!...

Secunda-o um **Boiadeiro**. E, após este, entra um **Topador de garrotes**. Por entre os diálogos são inseridos cantos xistosos (referentes à cor de **Benedito**), emboladas, cirandas, resultando em as peças nem sempre seguirem uma seqüência lógica. Algumas resultam em espetáculo anárquico, preocupado em arrancar o riso da platéia a todo custo, com os conflitos girando em torno das duas figuras principais — **Benedito** e **Capitão João Redondo** — tendo como núcleo o fato de deste último proibir a participação de negro em baile por ele realizado em sua casa. **Benedito** insurge-se contra a determinação e declara: “Eu sou negro, mas sou gente. Ninguém vai me proibir de dançar.” Muitos são surrados por **Benedito**, personagem moldado de acordo com a mítica do herói intimorato e invencível, por o tratarem como inferir em virtude de sua cor e tentarem impedi-lo de dançar no baile do **Capitão João Redondo**, virem prendê-lo ou, ainda, como no caso do **Doutor Fuxico**, da peça apresentada por Manoel José Lucas, *O Filho que Deu na Mãe*, buscarem lográ-lo, cobrando-lhe um preço diferente do estipulado por seus serviços profissionais prestados ao senhor de terras, na fazenda de quem o preto trabalha como vaqueiro. É evidente, na trama, a intenção de “supercompensação” da raça negra, através do herói, que derrota o prepotente e arrogante **Capitão João Redondo**, fazendeiro, com capangas e policiais a seu dispõr. Além de surrar e humilhar o fazendeiro e todos os que estão de seu lado, o preto termina por dançar e controlar totalmente o baile do branco. Evidencia-se, neste conflito, a crítica de costumes, na discriminação imposta ao herói-vaqueiro-preto pelos representantes da classe social superior. Ao desmoralizar o **Capitão João Redondo** e todos aqueles a seu serviço, o titereteiro consubstancia uma forma de protesto social de quantos assistem a este tipo de espetáculo e se identificam com o herói. O próprio, via de regra, é empregado em atividade rural e elege **Benedito** seu alter-ego. Assim, através desse teatro onde o negro vaqueiro pontifica como herói, ele surra todos aqueles que na vida real o oprimem. Os Mestres criam personagens segundo a necessidade da introdução

de novas cenas no espetáculo ou modificam os nomes de títeres tradicionais. É assim que a mãe do **Capitão João Redondo** recebe os nomes de **Rosinha**, **D. Quitéria**, **D. Pelonha**. Alguns apresentam **Quitéria** como sendo a mãe de **Benedito**, dificultando o levantamento onomástico dos fantoches componentes desse teatro. A bem da verdade, apenas **João Redondo** conserva o nome que empresta ao teatro em todos os espetáculos por mim assistidos.

Referências (Notas dos editores)

- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.
- LUCAS, Manoel José. *O Filho que Deu na Mãe*. Texto de cordel, s/d.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, 1988.
- ROCHA, José Pacheco da. A Chegada de Lampião no Inferno. Texto de cordel. In: *Jangada Brasil - a cara e a alma brasileiras*. Ano VII, n.93: 08/2006. Disponível:<<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto93/especial20.asp>>, acessada em 20/04/2007.
- ROHAN, Beaupaire. *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*. Salvador: Progresso, 1956.
- ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.



A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel

Ricardo Elias Ieker Canella

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)





Páginas 122 e 123: Chico Daniel com João Redondo e Baltazar em São Paulo.
Foto de Ricardo Elias Icker Canella.

Página 124: Chico Daniel em Porto Alegre. Foto de Cacá Sena.

Para além de toda teorização é imprescindível compreender que o João Redondo de Chico Daniel se impõe como um ato poético e singelo, na sua forma simples de ser e de se fazer teatro. (Canella, 2004)

O João Redondo é um tipo especial de teatro de bonecos enraizado de modo profundo na tradição popular do Rio Grande do Norte que vem se mantendo vivo e ativo, em plena dinamicidade, nutrindo-se do imprevisto e da novidade e Chico Daniel é um dos grandes representantes, no Estado, dessa arte popular.

Chico Daniel nasceu em Açu no dia 05 de setembro de 1941, seu nome de batismo é Francisco Ângelo da Costa, sendo seu pai, Daniel Ângelo da Costa e sua mãe, Luísa Águeda Soares Costa. Ele conta ter tido uma infância boa e que gostava muito de jogar bola, mas “não vivia brincando assim mais outros meninos não, vivia trabalhando”⁶⁶ Sobre a escola, nunca a freqüentou, pois desde pequeno o seu negócio era viver tocando pandeiro “a minha vida começou assim, uma vida sem estudo. A minha mãe nunca chegou

⁶⁶ As falas de Chico Daniel que não estiverem referenciadas foram registradas durante o ano de 2003 e 2004 e estão inseridas em Canella (2004).

a mandar a gente pra escola, era só pra caçar ou dormir, pra noite poder bater pandeiro e não sentir sono. Mas não tô arrependido não. Eu aprendi a arte de meu pai.” (DANIEL apud ALMEIDA, 2002:23)

E ao tocar pandeiro nas apresentações de seu pai, Chico foi aprendendo a arte do teatro de bonecos, “pegava o pinhão esculpia os bonecos e brincava”. Ele diz que de geração em geração vai “passando” esse fazer: “eu aprendi com meu pai e meu filho já está aprendendo”. Já faz 49 anos, desde os 14 anos, que começou a “botar os bonecos”.

Meu pai armava um pano num canto de parede e brincava. Eu lembro quando eu comecei no interior, a trabalhar por minha conta mesmo, eu já estava com 17 anos, trabalhando com o pessoal assistindo. O pessoal achava eu tão novo que achava que não prestava o meu trabalho. Mas depois que eles viam eles gostavam.

Nesse início, no afã de aprender, Chico chegava a sonhar com a brincadeira:

Às vezes, quando eu comecei a trabalhar com esses bonecos, acho que era devido àquela vontade demais que eu tinha em aprender, quando eu ia me deitar eu me lembrava e sonhava com os bonecos que estava trabalhando num canto, aí tinha muita gente no sonho. Eu chegava até, e me levantava, e falava com minha mamãe: ‘mãe eu sonhei brincando num salão, mas tinha tanto da gente, e o povo gostava muito do meu trabalho’. Aí mãe dizia: ‘meu filho você sonha isso?'; ‘é eu sonho'; ‘é porque você vai dormir lembrando?'; ‘não, é porque eu sonho mesmo, brincando assim num salão, eu vou aprender mesmo minha mãe'; ‘tá certo!'

A tradição da brincadeira vem passando de pai para filho e um dia ele perguntou a seu pai sobre esse aprendizado:

Pai o senhor aprendeu a brincar essa brincadeira com quem? ‘Meu filho, olha. Quando eu aprendi, eu era muito novo não existia

vocês não. Eu aprendi com Feliciano, andando, batendo cavaquinho nos bonecos dele e vendo ele fazer o trabalho. E aprendi com ele. Daí eu deixei de andar mais ele e fui fazer o meu trabalho. E hoje vocês já aprenderam comigo e daí pra frente algum dos filhos seus pode aprender.

Seu pai era conhecido como *Daniel das Calungas*⁶⁷ ou *Daniel Calungueiro*. Chico e seu irmão Manoel aprenderam a brincar olhando o pai. Eles tocavam pandeiro e azabumba para o brinquedo. Chico ficou conhecido como Chico que provém de Francisco, filho de Daniel, ou seja, *Chico de Daniel das Calungas* e, depois firmou o seu nome como *Chico Daniel*, “o pessoal me chamava ‘Chico de Daniel’, ‘Chico de Daniel’, aí ficou.” Seu irmão também passou a ser chamado de *Mané de Daniel*. A continuidade desse nome pode ser visto na denominação adotada pelo filho de Chico que, passou a se chamar *Josivam de Chico Daniel*. Na época eles se apresentavam em vários lugarejos próximos a Açu. E para se deslocarem usavam:

(...) jumento e botava as malas naquele jumento e saia. Do mesmo jeito que o pai fazia comigo eu fazia com os meninos também, botava eles assim no meio da carga. Era dois jumentos, um pra carregar as coisas de fazer comida e os outros era pra carregar os bonecos, rede e tudo. A viagem demorava. Agente indo de um lugar por outro, assim uma légua, duas léguas, meia légua era bonzinho da gente tirar. Mas quando aí era prolongado demais, a gente saía de madrugada de modo chegar mais cedo. Hoje tá diferente, naquele tempo do meu pai até carro era difícil. Agora não, pra todo canto que você vai tem carro. Até de avião eu já dei uns poucos de vôo.

Chico fala que gosta de fazer a brincadeira e que tem prazer com ela: “meu negócio é arrumar os paninhos e fazer o João

⁶⁷ Boneca de pano, madeira, osso ou metal. Desenho que represente a forma humana ou animal. No Maracatu Pernambucano são as bonecas levadas no cortejo.

Redondo” e desde criança ganhava alguns tostões brincando para os meninos.

Depois de brincar por anos a fio pelo interior do nordeste chegou a Capital do Rio Grande do Norte. Pelo que conta, houve um momento especial no qual ele se sentiu aceito pelos demais brincantes, passando a gozar, inclusive, de certa notoriedade. Isto aconteceu quando ele se apresentou no Festival que houve na Fundação José Augusto no ano de 1979:

(...) eu cá pensando comigo, andando pelo meio do mundo e me lembrando tem que ser um cabra bom mesmo, porque os daqui o que tinha melhor era um tal de Zé Relampo, Miguel e Antônio, eram os três que falavam... aí um cabra baixinho que tinha lá, Hércules, falando: “rapaz você brinca bem mesmo?”, “olha eu não sei não, eu não sei dizer se brinco bem não porque se eu vou dizer que brinco bem vocês podem assistir e não gostar, só sei que quando eu brinco o povo gosta”, aí ele disse: “rapaz, aqui tem, [mudando a voz como se falasse em segredo] olha tem, Zé Relampo, Tonho Relampo, Miguel Relampo, são os cobra daqui. Não entra mais ninguém, porque só tem eles mesmos. Aí Dr. Deífilo chegou: “você vai se apresentar hoje, você não vai ficar não, mas você vai se apresentar, eu vou lhe dar duzentos reais, você quer?”, eu disse: “quero”. Eu fui me apresentar meu amigo, ele colocou o gravador lá, quando eu comecei me apresentar, aí o pessoal todo aplaudindo. Tinha gente de Brasília e de mais não sei da onde, bonequeiro e tudo, vige Maria, aí o caboclo disse: “esse trabalha mesmo”. Eu pensei que eles estavam mangando de mim, brincando, o povo tudo rindo, mas rapaz, eu fiquei assim meio desconfiado. Mas quando eu terminei o Deífilo que era o diretor geral, pegou o microfone e disse (mudando de tom): “bem agora por hoje vou dar por encerrado a apresentação do mamulengo e tal e tal. E todo mundo pau [bate palmas]. Quando eu saí de dentro dos panos eram aqueles caras de Brasília, me abraçando assim. Zé Relampo, Antonio e Miguel estavam todos os três lá no canto olhando. Dr. Deífilo disse: “que tal, Antonio mais, que tal vocês daí, que tal Chico Daniel, você nunca

viram ele, que tal ele?”. Aí, Antonio Relampo disse [voz de quem está desprezando]: “é, ele é bonzinho viu”. Aí o cara gritou assim, o Hércules (com voz de espanto): bonzinho o que! Ele é bom rapaz, ora bonzinho! Ele é bom. [Agora muda para um tom mais firme] Pode dizer que é um dos bons mesmo, esse cara pode dizer que brinca boneco mesmo. Eu fiquei com vergonha, sabe, dizendo isso na frente de uma ruma de gente.

Desde cedo Chico Daniel se destacou por seu trabalho. A brincadeira que ele desenvolve segue os mesmos passos de seu pai, ou seja, ele brinca só, dentro do biombo, contando com a assistência de uma pessoa, geralmente um de seus filhos para lhe auxiliar a “calçar” os bonecos e às vezes botá-los em cena quando há mais de dois personagens. Hoje em dia não existe a figura do tocador de triângulo, sanfoneiro, pandeirista, rabequeiro e zabumbeiro, sendo a música executada por um aparelho que Toca CD: “hoje em dia está muito difícil encontrar músicos. O som do CD é mais fácil, e o cachê fica todo pra dentro de casa”.

Os bonecos que ele utiliza na sua grande maioria são de luva. Geralmente a cabeça é esculpida no mulungu e na imburana, madeiras macias e leves. Ele não esculpi e confecciona os bonecos e atualmente quem realiza esse trabalho para os novos personagens são seus filhos.

O seu trabalho tem uma certa originalidade, diferindo-se de outros João Redondo não apenas pelos personagens apresentados, mas também, pelas estórias que seguem uma linha de inspiração urbana, utilizando do anedotário popular, piadas de circo, a malícia, a sátira, a paródia. Uma dramaturgia construída dentro de uma tradição oral.

Durante todos esses anos ele desenvolveu uma boa técnica, principalmente a sutileza ao manusear seus bonecos e na voz utilizada para cada um deles. As nuances das vozes com as composições das máscaras dos bonecos e suas características impressionam o espectador, que acredita ter mais de uma pessoa

manipulando os bonecos. Desse modo observa-se um alto grau do desenvolvimento da técnica de manipulação e da interpretação em sua arte.

As especificidades da arte teatral encontram-se presentes e ligadas a um conhecimento que vem passando de forma empírica, através da oralidade e de uma vivência prática. Essa aprendizagem cria técnicas exclusivas, que o brincante vem aprimorando com o passar do tempo.

Nota-se que ele é uma pessoa dedicada ao que faz. Sempre que pode está arrumando a estrutura do biombo, mandando fazer novas roupas para os personagens, procurando cumprir com sua agenda de apresentações, seja ela aonde for. Para ele, um bom brincante:

(...) é um cabra que trabalha bem, que faz graça para o povo, que faz o povo rir, porque tem um canto que o povo não acha graça nem nada, que negócio lascado. Ele olha assim: eu vou já embora. Se é uma brincadeira que o pessoal gosta... rapaz vamos assistir mais, vamos embora agora não... e demora mais um pouco, aí fica, até o final. Um bom brincante tem que ser uma coisa muito boa né. Porque o pessoal dá valor e todo mundo gosta. Tem muita gente que fica assim que diz que não vai, mas quando vai gosta mesmo. Por isso que eu digo, todo trabalho é preciso a pessoa se interessar. O cara não se interessou não vai pra frente de jeito nenhum. Eu acho que é assim mesmo.

E ele tem essa habilidade de fazer rir, prender e encantar, com seus pequenos bonecos, grandes platéias, até mesmo em espaços abertos, sobretudo, quando há uma boa infra-estrutura para sua apresentação. Atualmente, há uma generalização em todos os Estados do Nordeste em chamar o teatro popular de bonecos de *Mamulengo*, todavia podemos encontrar à denominação *João Redondo* no Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte. Existem versões, que perpetuam no imaginário dos brincantes, acerca desse nome,

e várias delas falam de escravos e senhores de fazenda e que os “escravos”, em um dado momento, reproduzem seus “donos” em forma de bonecos.

Eu escutei meu pai falar que tinha um homem, que morava naquelas fazendas, e tinha esse nome, o nome dele era João Redondo, aí quando ele morreu a turma lá inventaram o negócio de João Redondo, uma pessoa chamou, saíram brincando pelo meio do mundo aí inventaram o João Redondo, Baltazar, Inês que era Mãe de Baltazar e o outro era Benedito, e daí fizeram os outros bonecos: era Dr. João..., Dr. Pindurassaia e lá vai... fizeram um bocado de bonecos e saíram brincando e daí o pessoal foram vendo e outros fazendo também.

Enquanto que estudos apontam para uma influência europeizante da origem dessa arte popular, diversas teorias e histórias do imaginário regional parecem querer dar conta do início fundante da brincadeira, como nos fala Chico:

(...) eu conhecia por João Redondo, no tempo de meu pai, era um negócio que ... era um negócio que ele já aprendeu com outras pessoas, mas sendo daqui de nosso território, do Rio Grande do Norte. Da Europa não. Pode ter vindo da Europa, mas eu não conheço né... Porque João Redondo é filho legítimo daqui do Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará. É tudo João Redondo.

E, João Redondo, além de designar esse tipo de teatro, também é um dos personagens principais de sua brincadeira.

Mas afinal, como surgem os personagens do João Redondo de Chico Daniel? Aqui apresento três hipóteses. Primeiramente, a versão de que as construções dessas personagens são históricas, ou seja, construídas no espaço e no tempo de várias tradições espetaculares e que essas personagens estão ligadas a um teatro de bonecos que chegou ao Brasil via colonização européia, através de

representações animadas do Presépio, assumindo, posteriormente, um legado profano e popular. A segunda, pelo que se pode constatar, aponta estarem ligadas a um forte imaginário que perdura e faz com que, em vários universos culturais, haja essas formas de manifestação ligadas a uma espécie de *personas* transgressoras. E, por fim, a terceira, é serem elas representações sociais criadas e instituídas pelos brincantes.

No que diz respeito à primeira e mais conhecida é a de que essas personagens são sustentadas por uma riqueza de *personas* herdadas das tradições medievais, sejam elas européias, africanas ou asiáticas, que se somaram aos traços e rituais nativos aqui encontrados. Como máscara essas personagens apresentadas nessa espécie de teatro representam um tipo, ou seja, são personagens típicas e, historicamente, provêm de uma geração de personagens que remontam a séculos atrás.

Borba Filho (1987) identifica a origem das personagens tipo do teatro de bonecos nordestino em vários países. Partindo da Índia ele indica o personagem *Vidouchaka*; no Ceilão *Ragun*; na Pérsia *Pendj* e na Turquia *Karagós*. Amaral (1993), dando seqüência a essa linhagem, descreve Maccus e Buccus, personagens de Roma que se transformaram em Pulcinella, ainda na Itália; já na Inglaterra, Punchinella passa, posteriormente, a ser chamado Punch. Na França Polichinelle e depois Guignol. Na Alemanha ganha o nome de Kasper e na Turquia Karagoz.

Para Santos (1979), Pimentel (1971), Borba Filho (1987), Amaral (1993) e Moreira (2000), o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil, tem um número infindável de personagens, que são descendentes diretos dessas *personas*, sendo, na verdade, o desenvolvimento de algumas máscaras da *Commedia dell'Arte*.

Já adentrando na segunda hipótese, Balandier (1997) nos diz que a tradição estaria repleta de *personas* transgressoras, como *Gargântua* de Rabelais, personagem do excesso e dos desregramentos; *Samandari* personagem do antigo Burundi que simboliza uma anticultura, sendo este, provocador de um riso

revanchista; *Djiba* personagem da literatura oral de Magreb que é um esperto simulando ingenuidade, um inocente que fala a torto e a direito, desmistifica a glória dos poderosos e dos ricos; a *criança terrível* do ciclo africano dos contos, personagem anti-social, na sua forma mais popular invertendo e revertendo valores, normas, códigos etc., enfrentando o poder e vencendo-o para melhor desprezá-lo. Suas ações são todas marcadas pela contradição, a ponto de colocá-lo em perigo de morte quando as realiza; o *palhaço ceremonial* dos índios americanos faz com que a sociedade, personificada pela platéia ceremonial, o “puna” por ser o artesão dessa bagunça escandalosa, condena-o pelo riso (amarelo), agride-o parodicamente (utilizando as crianças), faz dele uma espécie de personagem expiatório, mas sempre lhe outorga um poder mágico que o torna temido.

Maffesoli (2001) também nos fala dos *goliards* que na Idade Média, eram chamados de intelectuais não-conformistas, ou seja, mendigos, lúbricos, errantes. Eles lembravam a força e o aspecto fecundante da anomia. Indicava também que, integrava, através de seus ritos específicos, bebedeiras, badernas, devassidão etc., um desregramento social, que, longe de ser nocivo para o conjunto do corpo social, permite-lhes encontrar uma espécie de equilíbrio global.

Pode-se citar aqui, também, mais alguns personagens como: *João Grilo* de Ariano Suassuna; *Sancho Pança* de Cervantes; *Ferreirinha* de Racine Santos; os *Pícaros* da literatura espanhola; o *Pedro Malasartes* da cultura ibérica; *Simão*, que se encontra presente em vários mamulengos da região Nordeste; *Macunaíma* de Mário de Andrade; alguns personagens de Goldoni, de Moliére; de Shakespeare, de Arthur Azevedo, de Martins Pena entre outros.

Para Barroso:

Nos folguedos, os mateus, caretas, papangus, palhaços e outros tipos cômicos, fazendo a paródia alegre da vida e do próprio folguedo, representam a “subversão” de valores e hierarquias

necessárias à saúde psíquica do povo. Toda seriedade pretensiosa, toda certeza, tudo o que é acabado e definitivo, por eles é relativizado, rebaixado e recuperado para a vida. Nada escapa ao seu riso, seja a política, a medicina, os costumes, as hierarquias sociais e até a religião. (2000:94)

É assim que, a inversão que essas personagens provocam, inscrevem-se, tornando-se e permanecendo o principal operador, rompendo as censuras e as conveniências, revertendo as hierarquias em favor da máscara, dando lugar à contestação, dissolvendo-se na brincadeira coletiva e na zombaria.

Para Balandier, “em todos os universos culturais, o imaginário coletivo deu uma forma e vida a personagens capazes de se transformar tanto em deuses ou heróis quanto em bufões, e de agir ao contrário das normas e dos códigos”. (1997:142)

Barroso entende que os personagens da cena popular tradicional retêm arquétipos e são gerados por processo de criação coletivo e milenar, tendo fragmentos de mitos e matrizes culturais que lhes dão qualidades universalizantes e representatividade cultural. “Essas personagens são universais pelo conteúdo e regionais pela forma. Daí se explica, em parte, a forte empatia que exercem sobre seu público. São personagens tirados do inconsciente coletivo, fortemente incrustados no imaginário popular”. (2000:98)

E Baltazar, personagem tipo mais conhecido do brinquedo de Chico Daniel não difere muito dessas *personas* acima citadas. Pode-se dizer, preliminarmente, que ele tem enraizado em si uma procedência histórica, de máscaras que chegaram aqui, no Brasil, através de um teatro religioso, ganhando, posteriormente características mundanas, ou especificamente ligadas as personagens da *Commedia dell'Arte*. Por outro lado, vê-se que ele também descende geneologicamente daquelas *personas* desregradas, criadas dentro de um acervo de imaginários que perduram em várias tradições culturais. Suas narrativas e ações contêm um tanto desse imaginário popular tecido através dos tempos.

É assim que ele se constitui como um matuto, esperto, faceiro,

brincalhão, ingênuo (ou se faz de ingênuo?), ágil, bufão, debochado, luta contra a ordem estabelecida, é desmistificador da glória dos poderosos e dos ricos, um desprezador do poder e que gosta de reverter às hierarquias. Essas são algumas características que lhe podem ser atribuídas. Baltazar é um boneco de luva, feito da madeira mulungu, de cabeça pequena com 9 cm de altura por 4 cm de largura e pesa cerca de 325 gramas. Ele é franzino, aparentando ser baixinho, com aparência de menino e/ou rapaz. Segundo Chico ele tem em torno de 25 anos. É negro (pintura preta), cabelo “pichaim” (feito de um tecido que dá essa impressão), bem batido. Seus olhos, com os fundos brancos com os pontinhos pretos, têm uma leve expressão de espanto. O nariz e as orelhas são pequenos, e as sobrancelhas são exibidas na cor branca (para contrastar ao preto). Sua boca (pintada de branco) parece estar entreaberta, e seus dentes (pintados) são serrilhados (tipo caco de vidro) e distanciados um do outro ou porque estão faltando ou porque são estragados, aparecendo só os de baixo. Sua vestimenta é cinza, com gola verde água e “gravata” na mesma cor. Na parte dos braços o tecido é xadrez.

As suas ações sempre pretendem levar ao riso, à graça, seja dizendo: “vesti a calça com a braguia pra trás”; seja cantando músicas de sentido dúvida etc. o que é uma das características de sua fala, ou seja, quase sempre pejorativa: “olho pro céu e vejo uma nuvem preta de urubu/ Olho pra terra e vejo uma multidão com o dedo no...”. O sentido dúvida parece ser seu carro chefe bem como os erros de português: “braguia” para braguilha e “estração” para estação.

Também é uma das suas características desentender o que é dito; parecendo levar tudo ao pé da letra:

Baltazar: — ... puxa o fumo de quem?

João Redondo: — Puxa a e(r)va.

Baltazar: — A mulher de Adão?

Ou então:

João Redondo: — É o maconheiro.

Baltazar: — Quem é um mal com ele?

Conforme Barroso, esse tipo de personagem:

Aparenta ser um personagem pobre, pouco desenvolvido, se comparado ao da moderna dramaturgia. Mas, em cena, ganha uma clareza, uma concretude, uma vivacidade, uma capacidade de impactar imediata, poucas vezes obtidas por personagens de maior detalhamento psicológico. (2000:98)

Apesar de evidências quanto a uma construção histórica e do imaginário, e sem querer negá-las, percebe-se, que existe um aspecto complementar ao processo pelo qual essas personagens, que hoje são vistas em cena na brincadeira de Chico, estão subordinadas. A sua construção pode ser olhada, também, quanto a uma soma de aspectos particulares da vida do brincante que são instituídos em suas personagens.

Nota-se, traços que se caracterizam por um modo de ver e sentir próprio do brincante, characteristicamente incensados nas narrativas dos bonecos. Segundo Chico Daniel, perguntado sobre a construção dessas narrativas:

Elas são do meu pai, mas algumas são de outras pessoas. Quando a gente chegava naquelas fazendas, juntava gente pra debulhar aquele milho, ficavam contando histórias de antigamente. Eu ficava imaginando que uma daquelas histórias dava pra colocar nos meus bonecos e guardava na lembrança. Então eu juntava uma coisa com outra. Depois eu andava pelos circos e tinha aquelas palhaçadas que dava pra meus bonecos. (DANIEL apud ALMEIDA, 2002:23)

Para Gomes:

Todas as figuras componentes emanam do meio ambiente, donde foram retiradas, para emprestar humanização ao elenco do

tradicional brinquedo de bonecos. Mesmo as saídas do meio animal, quando relembradas pelo dom de falar, completando o reino humano, estão vivas dentro da crendice do fabulário nordestino.(2002:70)

Também para Alcure esse tipo de personagem:

(...) está alicerçado em acervo temático e técnico de longa duração, transmitido de maneira peculiar de mestre para mestre e de platéia para platéia, tendo em vista a familiaridade do público local com os códigos teatrais e os personagens. Nessa concepção de transmissão estão sendo consideradas, a todo momento, a dinâmica criativa da tradição, em que cada mamulengueiro emprestará suas experiências a esse acervo. (...) Seu processo de construção possui dois aspectos distintos: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (ROSENFELD, 1981:33). (2001:133)

Quanto a essa questão o que se tem de característico é que toda a brincadeira é permeada de aspectos peculiares aos processos sócio-cultural e econômico inerente ao contexto do brincante.

Entra-se, aqui, desse modo, na terceira conjectura, na medida em que, a criação dessas personagens podem ser vistas como Representações Sociais, podendo se fazer uma análise privilegiada das imagens mentais da realidade das personagens, através dos discursos, práticas, condutas e opiniões, ou seja, captando as características das representações dos papéis sociais, propiciado pelo estudo das estruturas ou das formas da vida social.

As representações, nesse sentido podem ser compreendidas como a reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento, ou ainda, a representação dum objeto pelo pensamento por meio de suas características gerais – abstração, idéias, crenças, conceitos, apreciação, opinião, noção, concepção, julgamento, avaliação etc.

Segundo Jodelet (2001) as representações sociais estão presentes em múltiplas ocasiões, circulando nos discursos e se fixando em comportamentos. As mesmas são formas de conhecimento, elaborado e compartilhado socialmente, com o objetivo de construir uma realidade comum a todo um conjunto social, expressando-os de maneira a forjar e dar uma definição específica ao objeto por elas representado.

Para se inserir no mundo, o ser humano precisa ajustar-se à ele, apreendendo-o, ordenando-o e assimilando-o e é dentro desse contexto que se pode dizer que o homem cria representações.

No compartilhar o mundo com o outro, ao depender dessa relação para a sua sobrevivência, ao se constituir humano, ou seja, um ser da e na cultura, diz-se que essas representações são sociais. Elas são tão importantes que nos guiam na vida cotidiana.

Também para Berger e Luckman (1985), a linguagem do dia-a-dia é objetivada, ou seja, constituída por uma seqüência de objetos que são dados ao sujeito antes mesmo de sua entrada em cena e, é através dela que as coisas da vida cotidiana ganham sentido. O sujeito, ao viver dentro de uma teia de relações humanas é marcado e instituído pela linguagem que o preenche de objetos dotados de significação.

Essa teorização remete ao entendimento de que o comportamento “social” dos bonecos, suas histórias, suas narrativas, suas representações, evidenciam e interpretam os significados inerentes às representações que se materializam na linguagem do João Redondo, sendo os bonecos um instrumento para a compreensão e universalização da Cultura.

Quando entra a personagem O Padre que tem a aparência de um franciscano há duas cenas: numa, a pedido de Baltazar, o Padre vem rezar a missa; e na outra é feito o casamento entre Baltazar e Etelvina. Na primeira cria-se toda uma situação em torno de carregar um grande adereço em forma de uma igreja, onde Baltazar transformado em Sacristão se vê as voltas com o peso da mesma, enquanto o Padre, carrega apenas a parte mais leve desse ornamento.

Num outro momento, enfatiza-se a reza em latim e as graças tiradas por Baltazar, banalizando a prece do Padre, o que provoca um tanto de riso.

Na segunda parte, na realização do casamento o Padre, imbuído de toda sua pureza e castidade, excita-se, com a noiva, desde o primeiro momento em que a vê. Baltazar que não é bobo percebe logo a situação.

Essas peculiaridades podem ser encontradas em várias personagens “Padres”. A forma lenta de falar e de se mover; os interesses; a libido a flor da pele; um certo interesse pelos seus fiéis, no caso da cena, em especial, de moças bonitas, solteiras ou não.

O fato de rezar a missa em latim, assim como sua indumentária e sua plástica são caracterizadores de representações que perduram no imaginário do brincante.

Portanto os diferentes papéis vivenciados por cada indivíduo no contexto social e a sua localização dentro desse contexto não dependem apenas do homem no social, mas evidenciam o social no homem e os bonecos traduzem isto no espetáculo, pois se tem nela uma *persona* que traz, para o público, palavras e situações que refletem as relações sociais.

Assim sendo, pode-se inferir que, além de uma descendência direta das personagens, de traços históricos, via colonização e de uma constituição do imaginário que perdura, e faz com que, em vários universos culturais tenha sido criada forma dessas personagens, acha-se, também, neles, institucionalizados, vivencias do brincante instituídos na personalidade dos bonecos.

Outro exemplo nos é dado pelo boneco chamado Dr. Pindurassaia. Como seu próprio nome informa é um Doutor, não ficando explícito doutor em que, só se sabe que é um “doutor formado”, recém chegado do Rio de Janeiro e, segundo Chico, “esse é um apelido que botaram nele”, mas não sabe dizer o porquê.

Segundo a personagem, em cena, quando vai paquerar Etelvina: “eu penso que um doutor formado não sobra, né”, mostra se sentir importante, superior e seguro por ter o título de Doutor.

Ele é galanteador, sua voz é impostada, dessas que lembram um antigo locutor de rádio, gosta de dançar, sendo o primeiro a entrar serve como um mestre de cerimônias fazendo a abertura do brinquedo. É ele quem dá as boas vindas ao público, brincando com pessoas da platéia.

Um aspecto a ressaltar é o fato dele dizer que vem do Rio de Janeiro. Isso vai ser visto em vários momentos da brincadeira, na fala de outros personagens e nas palavras do próprio brincante. Fica parecendo que a cidade do Rio de Janeiro se constitui a representação de um lugar importante onde tudo acontece e onde tudo é melhor. Há muitos anos, o Rio de Janeiro foi a Capital do Brasil. Local povoado, primeiro de Rei, Rainha, Príncipes e Princesas; depois por Presidentes, Senadores e Deputados, sempre o centro das atenções e das decisões. E, hoje, vê-se ainda, que há toda uma dominância e perpetuação desse imaginário através da influência dos canais midiáticos.

No mesmo fio condutor tem-se Mestre Guedes⁶⁸, um professor, que segundo o enredo, também vem do Rio de Janeiro, para ensinar Baltazar a ler e a escrever.

O fato de o brincante lhe conferir essa sua vinda do sul, do Rio de Janeiro, parece querer dar ao Professor uma certa credibilidade, um ar de inteligência, um certo *status*. Esse discurso é um discurso do colonizado, representação que reflete que o que vem de fora é melhor. E, se tratando de aspectos regionais, dentro do próprio país, mostra, ainda, uma perdurância que faz o sulista sobrepujar ao nordestino.

Portanto as personagens vêm se criando e se refazendo durante todo o percurso de sua vida. Elas são encenadas de forma que possam ser transmitidas e lidas dentro de um contexto específico. Essa vontade de ser entendida cria formas fixas em sua configuração (matéria, característica escultural, figurinos, etc.) e de se apresentar (texto, ações, diálogos etc.), o que fica evidenciado, muitas vezes, como algo durável e universal, incensado pelo senso comum.

⁶⁸ Ele é o único boneco (objeto) da brincadeira que pertencia ao pai de Chico Daniel. Chico diz que a personagem/boneco tem em torno de 40 anos.

Etelvina, por exemplo, é uma boneca feita de pano, que na região Nordeste ganha também a denominação de bruxinha ou calunga. Sua forma é bem simples, toda feita de tecido e enchimento de pano. Sua voz é bem fina. Ela se mostra ingênua, servil e submissa, mas como a cena comprova é chegada numa dança e numa “costura”. O termo “costura”, está relacionado a um certo comportamento social. “Ela”, bem como suas irmãs Minelvina e Vivalda e sua mãe, segundo o texto, são moças faladas, moças da vida. Essa personagem quase não tem ações, em contraponto ao boneco que contracena, Dr. Pindurassaia, que é quem toma as iniciativas, e quando ela se manifesta é brecado pelo mesmo “fique lá”, apontando para o lugar da mulher, ainda mais, sendo mulher falada. Nessa ação, pode-se ver o poder masculino em querer subjuguar a mulher como se ele fosse seu dono, de modo que ela tenha que obedecer a todas as suas vontades. Essa tensão pode ser vista socialmente entre uma certa manutenção do poder do macho nas relações íntimas entre os gêneros. O boneco “nasce” (forma) e ganha personalidade e seu comportamento está diretamente ligado ao processo de criação: tudo que lhe caracteriza como objeto de Representação Social é produto dos costumes, das normas e das crenças que o seu criador (brincante) lhe condiciona.

O modo dessa mesma *persona* (boneco) ver o mundo, dialogar (contracenar) é determinado pelas apreciações morais e dos diferentes comportamentos sociais adquiridos pelo manipulador. É ele quem imprime características díspares, mas, objetivas, tornando-o verossímil através de suas ações mímicas. Sua leitura particular do mundo não está desvinculada das representações, do imaginário, do ideológico, ou seja, dos conceitos adquiridos e registrados no inconsciente, na memória, na vivência do seu criador sendo, esta, então uma ponte e um aporte para as suas criações.

Como se procura demonstrar, uma leitura da construção das personagens do João Redondo de Chico Daniel não pode estar dissociada do brincante que a produz, pois sua prática é social. O brincante ao dar vida ao seu boneco, recria o seu mundo, recriando de um lado o ambiente externo de viver, e de outro os valores, as idéias, os modelos e as orientações de sua conduta, modelando-o

como ser social (como personagem). E o resultado é um agente cuja essencialidade é mostrar as diferentes fases de sua ação numa intriga bem encadeada.

Também é preciso ver que antes do boneco tomar forma e ganhar vida ele já foi contaminado com Representações Sociais existentes, pois quem o constrói e quem o anima é um indivíduo, produto de sua sujeição e o próprio brincante vê essas construções de um modo muito peculiar, parecendo haver um hiato, principalmente, entre as diversas teorias que preconizam uma dada construção histórica. Pois, podemos ver que Chico Daniel reconhece, essa construção, como algo daqui, criado em seu meio, em sua região, algo de caráter regionalista, tendo nascido em uma fazenda a partir da história de um fazendeiro João Redondo e, por outro lado, também algo que vem de trás, do tempo de seu pai, que já aprendera com o Sr. Feliciano, passando de pai para filho e, por ele próprio, através de observações em fazendas ouvindo as estórias contadas e também “aqueelas palhaçadas do circo”.

As representações sociais estão presentes nessas lembranças, mas não apenas. Elas vão muito além, enquanto depósitos de um cotidiano, de um imaginário tanto individual quanto coletivo, secular, muitas vezes despercebidas pelo brincante. É nesse processo que vem se efetuando, também, a construção das personagens do João Redondo de Chico Daniel. O universo dessas personagens do João Redondo de Chico é rico e vêm se recriando. Além de Baltazar, O Padre, Dr. Pindurasaia, Mestre Guedes e Etelvina, tem-se também o João Redondo, O Boi Coração, O Malandro de Coca-Cola, Dr. João Bondado, Cassimiro Coco, Tenente Bezerra de Melo, Pedro Marinheiro, João Guedes e O Cachaceiro, todas esses outros personagens, de um modo ou outro, também reproduzem o ambiente social de Chico Daniel bem como o modo como ele se insere nesse ambiente.

Concluindo

O Teatro do João Redondo de Chico Daniel se constitui numa realidade que nos éposta a cada dia. Ele está presente e faz parte de

um contexto social específico, no qual o olhar do observador deve levar em conta as especificidades do que é produzido, de como é produzido, do porque é produzido, para quem é produzido e de como se dá a sua circulação.

A matéria boneco, objeto inerte que ganha vida, se anima, e se constitui como personalidade pode ser vista, entendida e estudada através dos enredos apresentados, das suas histórias, conceitos, crenças, valores, costumes, noções, julgamento e *habitus* que foram institucionalizados nos próprios bonecos formando suas *personas*. Mas a isto se associa o universo do brincante, o qual é verificado através de sua expressão lúdica e poética: a própria brincadeira do seu brinquedo. Esse *corpus* dá significado à sua prática, a sua vida, ao seu pensamento, fazendo agir nos bonecos uma síntese da coletividade. Por isso pode-se encontrar e compreender a pluralidade do social nesse objeto singular. Um ponto a se observar é que a própria forma do brincante se expressar está presente em suas personagens, mostrando que a linguagem, através da palavra, se constitui num forte mecanismo de transmissão de representações.

O teatro de João Redondo, além de atuar no sentido de veicular, manter e reproduzir o pensamento dominante, expressa também a consciência de seu produtor. Pois a construção cultural popular tem uma identidade própria, reproduzindo símbolos que consagram a classe a qual pertencem, pois Chico Daniel brinca porque algo lhe foi dado, transmitido e que lhe deu e que dá sentido a sua vida e se tornou, por sua vez uma forma de sobrevivência material e que expressa um contexto social vivo e ativo, veiculando pontos de vista e posições, contrapondo-se, por vezes, a ideologia dominante.

Toda essa complexidade, aumenta o interesse por essa forma de produção, a brincadeira do João Redondo. Isto fica evidente seja nas novas edições de livros que tratam do assunto, seja nas dissertações acadêmicas produzidas sobre a matéria. Entretanto, o assunto está longe de ser esgotado, permitindo que se continue a pensar e produzir acerca dessa manifestação popular.

Referências

- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Rio de Janeiro: Dissertação - Mestrado - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2001.
- ALMEIDA, Angela et alii. *Chico Daniel: a arte de brincar com bonecos*. Natal: NAC, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras bonecos, objetos*. São Paulo: USP, 1993.
- BALANDIER, Georges. *A Desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARROSO, Oswald. A performance no teatro popular tradicional. In: *Performance, Cultura e Espetacularidade*. TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GUSMÃO, Rita (orgs.). Brasília: Ed. UNB, 2000.
- BERGER, Peter L; LUCKMAN, Thomas. *O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.
- CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *A Construção da Personagem no João Redondo de Chico Daniel*. Dissertação - Mestrado – UFRN. Natal, 2004.
- GOMES, Bezerra José. *Ensaios Reunidos*. Natal: EDUFURN, 2002.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MOREIRA, Romildo. *Teatro Popular: um jeito cênico de ser*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: SNT/Min. da Educação e da Cultura, 1971.
- SANTOS, Gonçalves Fernando Augusto. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SOUZA FILHO, Alípio de. *Medos, Mitos e Castigos: notas sobre a pena de morte*. São Paulo : Cortez, 2001.



Casemiro Coco

Tácito Freire Borralho

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)



Páginas 145 e 146: Boneco do Sr. Zé Boneca, residente no município de Zé Doca (MA). Acervo do Grupo Casemiro Coco – UFMA. Foto de Ivan Veras.

O brinquedo Casemiro Coco apresenta fortes traços comuns a outros “brinquedos” do nordeste, como o Mamulengo e o João Redondo, tanto na estrutura e linguagem (boneco de luva) quanto no conjunto dos personagens, nas formas de apresentação, na alta expressão de comicidade, na interação com o público realizada pelo titeriteiro ou pelos músicos, palhaços e mágicos. Consta-se a duplicidade de nome: Casemiro Coco é ao mesmo tempo o nome do personagem principal e nomenclatura que identifica a manifestação.

De onde vem?

Ao estudar sua história depara-se com um “títere nômade”. A princípio essa assertiva parece fútil e imprópria, porém a afirmação procede quando se investiga sua existência no Estado do Maranhão.

O brinquedo Casemiro Coco é certamente originário da região Nordeste, visto que é conhecido na Paraíba e citado tanto em estudos de Altímar Pimentel, quanto em palestras proferidas para bonequeiros e dramaturgos, oportunidade em que o pesquisador se refere ao nome Casemiro Coco como: “uma possível corruptela

de *cacem-me o coco*, nome jocoso correspondente à cabeça do boneco, que não é, necessariamente, construída da casca do fruto do mesmo nome.” (PIMENTEL, 2003:17)

Também há várias referências sobre sua existência no estado do Ceará. E foi com os bonequeiros cearenses, chegados ao Maranhão no período da maior migração nordestina, durante as secas de 1917 e 1933, que se tem notícias mais freqüentes do Casemiro Coco. Essa relação se constata nos relatos da bonequeira Sandra Cordeiro incluídos no estudo de Maxlow Furtado: “o Sr. Pedro, morador do município de Magalhães de Almeida - MA, define o Casemiro Coco nessa fala retirada da apresentação de um casemireiro vindo interior do Ceará”:

Sou Casemiro Coco
 Nasci na terra do oco
 Cabra que nunca morreu
 E nem tem inveja de quem morre.(FURTADO, 2006:16)

O brinquedo se estabeleceu no Maranhão durante a segunda metade do século XX, realizado predominantemente por cearenses. Paradoxalmente, hoje, ainda se encontram no interior do Maranhão, bonequeiros/mágicos cearenses com idade inferior a 60 anos. Ao mesmo tempo, se constata que famílias de extrativistas maranhenses se fixaram no Estado de Roraima como “casemireiros”. Assim, cabe a afirmação de que o Casemiro Coco é um “títere nômade” porque migrou de algum ponto do Nordeste (Paraíba?) para o Ceará, depois migrou para o Maranhão e posteriormente para Roraima.

Origens

Nos Estados mencionados a manifestação se denomina Casemiro Coco e se registra sempre a presença da personagem central desse teatro com esse mesmo nome. Casemiro Coco “é o

íncrito personagem principal do jogo como o são João Redondo, Babau, Cassemir Coco, Benedito, e outros personagens desse grande Teatro Folclórico, que é o teatro de bonecos do Nordeste.” (PIMENTEL, 2003:11-17)

Conhecido como Cassemir Coco na Paraíba e vizinhanças, ou Cassemiro Coco, ou ainda Casemiro Coco como o conhecemos no Maranhão, é apresentado como um personagem negro. Altimar Pimentel discorrendo sobre o João Redondo e analisando a personagem “Preto Benedito”, afirma que este é “figura síntese de um grupo de indivíduos – não apenas gente de cor, (mas) como as pessoas humildes da região em geral – Benedito é um herói popular que, até pelo nome, está próximo do grupo humano que representa.” (PIMENTEL, 1998:13)

Como outras personagens do teatro de bonecos popular brasileiro, certamente o Casemiro Coco descende da linhagem do Karagoz turco que, transcendendo o universo islâmico, difundiu-se durante a Idade Média por toda a Europa e se adaptou a cada região na qual chegava. Adotou tipo, nome e até enredo próprio, sem perder as suas características e estruturas iconoclastas que exibem a mesma linha psicológica. Ele apenas adequou comportamentos e hábitos às culturas anfítriãs, como por exemplo: na Itália se chama Pulcinella; na Espanha Don Cristóbal; na Inglaterra, Punch e na França, Guignol.

O Casemiro Coco não contém apenas bonecos de luva, utiliza outros recursos de animação como bonecos em varetas ou “bruxas-de-pano”⁶⁹ manipuladas com a mão aparente do titeriteiro. Em geral, os bonecos do Casemiro Coco possuem articulações como no Mamulengo. Alguns (de luva) movimentam o maxilar inferior e outros (de vareta) abrem a boca de forma descomunal quando falam e cantam. Não existe grande diferença entre as apresentações

⁶⁹ Bonecas de pano são brinquedos da infância feminina brasileira. Na tenda de Casemiro podem ser animadas por manipulação direta com as mãos do casemireiro à mostra do público.

do Casemiro Coco do Maranhão e as encontradas em outros estados do Nordeste (Ceará, Paraíba), assim como no Meio-norte e no Norte. Além disso, a brincadeira de um Casemiro Coco pode ser descrita da mesma forma que Altimar Pimentel relata uma brincadeira de João Redondo:

Estes espetáculos, que mais do que qualquer outra manifestação artística popular, visam ao imediatismo do interesse financeiro, são patrocinados por pessoas que os fazem realizar no terreiro de sua residência; por comerciante, visando vender bebidas alcoólicas aos espectadores, ou iniciativa dos próprios mestres, neste caso, usam solicitar contribuições da assistência.

(PIMENTEL, 1988:09)

Relatos sobre as atividades do Casemiro Coco no Maranhão

O grupo constituído em São Luís, com o nome de Casemiro Coco⁷⁰, reúne hoje bonequeiros e estudantes de arte, interessados no conhecimento e prática do teatro de animação. A necessidade de pesquisar teatro de bonecos e a brincadeira do Casemiro Coco não é recente, mas com a formação desse grupo se tornou mais instigante.

Seus integrantes iniciaram já na década de 70, investigações assistemáticas sobre o Casemiro Coco movidos, inicialmente pela curiosidade decorrente dos relatos de adultos e crianças e da dificuldade de ver de perto esses titeriteiros. A iniciativa do Teatro Laborarte, coordenada por Tácito Borralho e Josias Sobrinho, quando da preparação do espetáculo teatral *João Paneiro* (com atores e bonecos), suscitou dúvidas sobre a sobrevivência dessa brincadeira, o que forçou o grupo a buscar com mais empenho pessoas que a praticassem.

⁷⁰ O Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Teatro de Animação, Casemiro Coco, foi criado em 2004 com o intuito de pesquisar e estudar aspectos relevantes do teatro de formas animadas.

Essa curiosidade repercutiu e se estendeu a outros grupos de teatro em São Luís. Beto Bittencourt, ao criar a Companhia Circense de Teatro e Bonecos certamente influenciou a atriz bonequeira Sandra Cordeiro, co-fundadora da companhia, a pesquisar o Casemiro Coco no Maranhão.

Somente por meio de relatos esparsos foi possível rastrear a presença do Casemiro Coco no Estado do Maranhão. Na década de 1970, “alguns bonequeiros habitavam a zona rural da ilha de São Luís, mas mudaram de profissão. Mantinham a mala e brincavam raramente como o Sr. João Rufino, 59 anos, descoberto pelo grupo Laborarte no bairro da Vila Palmeira, em São Luís. Ele se dispôs a apresentar-se na Sala Cecílio Sá, do Laborarte, mediante cachê. Apesar da insistência de convites, fez apenas um espetáculo, e não aceitou programar uma temporada.” (BORRALHO, 2005:64)

Nessa época, o Grupo Laborarte conheceu bonequeiros que testificaram a existência da brincadeira na periferia urbana e na zona rural da ilha de São Luís, nos municípios de Pedreiras e Esperantinópolis:

Eram senhores com mais de 40 anos, possuidores ainda de malas ou maletas. Alguns lamentavam a perda delas por acidente. (BORRALHO, 2005:64)

Chama a atenção que esses bonequeiros contactados se reportavam a outros que continuavam mantendo a prática de “botar” Casemiros e fazer mágica, sempre aliada a outro ofício como rádio-técnico, barbeiro, alfaiate, funileiro. No entanto, eles próprios não brincavam mais, tinham que exercer outra profissão mais rentável. Recentemente, constatou-se que, influenciado pelo brinquedo, o dramaturgo maranhense Emanuel Pinto da Costa, nascido em Humberto de Campos escreveu em 1930 o texto *Moleque de Pensão* para Casemiros. (BORRALHO, 2005:59) As anotações de Sandra Cordeiro reafirmam a existência dessa prática

artística testemunhada por moradores de vilas e pequenos municípios:

Em janeiro de 2005, realizando um trabalho na cidade de Vargem Grande encontrei uma senhora, D. Alzira, de 80 anos de idade que contou que em 1926, quando morava no interior de Codó, assistiu a uma apresentação de Casemiro Coco. Ele era valente e arrogante, tinha uma filha chamada Mariquita que queria casar-se, mas brigava com todos os pretendentes à mão da filha e não saía o casamento. A apresentação era feita na casa de comércio e o povo era convidado de boca-a-boca. (CORDEIRO, 2005:18) Em 1991, na inauguração da escola municipal do bairro Rio Anil em São Luís, o grupo da Cia. Circence de Teatro e Bonecos aguardava a hora de apresentar um espetáculo de bonecos. Estavam por trás da tenda com os bonecos organizados por ordem de entrada em cena, dispostos no chão sobre um pano. Ali foram surpreendidos por um garoto de aproximadamente 8 anos que, admirado com os bonecos exclamou: - Olha o Casemiro Coco! (CORDEIRO, 2005:21)

Cordeiro recolheu notícias de “um casal de bonequeiros botava a brincadeira no interior de Coroatá, no povoado de Macaco. O Sr. Antônio Pereira de Nascimento conta que viu a brincadeira e relata que, “dia da apresentação era um dia de festa. Todo mundo ia bem arrumado”. Mas dentre as informações obtidas por Cordeiro, a mais instigante e talvez mais elucidativa sobre a raridade da brincadeira atualmente no Maranhão é a história de Zé Boneca:

O Sr. Zé Boneca, (José Francisco), cearense de cerca de 50 anos de idade, residente em Zé Doca-MA, foi contactado para mostrar seus bonecos a uma equipe da Secretaria Estadual de Saúde, em 2003, mas ficou envergonhado e ‘jogou’ sua maleta no mato, alegando estar destruída por cupins. A equipe, formada por um grupo de teatro dirigido por mim utilizava bonecos para campanhas de saúde, se interessou em conhecer o bonequeiro.

Zé Boneca mostrou à equipe um aparelho de mágica e disse que quando se apresentava botava bonecos e fazia mágica. Naquela época, praticando o ofício de lavrador, morava de favor num casebre fazendo companhia a um senhor idoso. Ele se recusou a apresentar algum número de mágica afirmando estar despreparado e precisando de mais equipamentos, além do aparelho mostrado. Disse do seu desgosto de casemireiro: *hoje em dia, ninguém quer saber mais dessas coisas*, o que o fez deixar de “botar” a brincadeira.

No dia que fomosvê-lo, uma chuva torrencial impediu de recuperarmos, no mato, a mala de bonecos. Então lhe encomendei a confecção de bonecos iguais aos que ele tinha perdido. Dei-lhe uma parte da quantia em dinheiro acertada como pagamento do trabalho. Pouco tempo depois recebi a encomenda de peças: bonecos toscos de madeira, representando todos os personagens executados por Zé Boneca na brincadeira. Um Casemiro, duas mulheres, um soldado, um padre, uma cobra [todos bonecos de luva e a cobra com articulação de boca]. (CORDEIRO, 2005:22)

Os dados coletados por Cordeiro ainda registram as informações do Sr. Francisco, da cidade de Pedreiras, afirmando que o Senhor Manuel Flandeiro que, exerce o ofício de funileiro na Rua Santo Antônio S/N, no município de Trizidela do Vale, brinca com o Casemiro Coco desde 1960, quando veio do Ceará. Em 1995, tem-se notícia de “brincadas” no povoado Cajueiro, município de S. Mateus. Na década de 1960, no povoado Mato Grosso, próximo ao povoado do Leite, no município de Vargem Grande, o Sr. Arcanjo Barroso Lima, 66 anos, cearense, residente em Barreirinhas, informa sobre um bonequeiro pernambucano que botava boneco naquele município e era conhecido como “pipoca”. Seus bonecos eram feitos de cortiça, não obedeciam qualquer padrão e havia um personagem nada turiferário, mas heróico, apesar de incauto: o Casemiro Coco que, com sua mulher Chiquitita, incendiavam qualquer assistência.

Esses dados, embora esparsos, contribuem para o mapeamento de focos onde se situam ou se situaram as apresentações do brinquedo. Novos dados ampliam a ocorrência da manifestação:

Dona Maria Francisca de Sá, hoje com 48 anos, relata que por volta de 1969, quando tinha 13 anos, no município de São Benedito do Rio Preto, apareciam famílias fazendo apresentações. Anunciavam “vai ter espetáculo hoje na casa de fulano de tal”. Era com palhaço gritando na rua e convidando o povo. No espetáculo tinha Casemiro Coco e Zulmira, sua mulher. (CORDEIRO, 2005:24)

Outros registros de Cordeiro destacam o depoimento obtido em 1997, de D. Joana Araújo Pantaleão, 69 anos, em Vargem Grande:

Meu irmão Antônio Araújo Pantaleão, na década de 1940, aprendeu a botar boneco com meu pai, José Roque Pantaleão, que era marceneiro, em Riacho da Cruz, Vargem Grande. Antônio, desde os 10 anos, desenvolveu suas próprias técnicas de confecção e manipulação dos bonecos. Seus bonecos tinham corpo totalmente articulados e executavam com perfeição os movimentos humanos. Antônio gostava de construir seus bonecos de buriti¹ por ficarem mais leves. Porém, os eram mais resistente eram construídos com o corpo de madeira e a cabeça de coco babaçu. Esses bonecos assim construídos, geralmente, eram negros e chamados de Casemiro Coco. Não sei afirmar com exatidão a razão desse nome. Lembro-me bem que por volta de 1940, Antônio apresentou sua *troupe* na cidade de Urbano Santos, composta dos bonecos: Casemiro Coco, Chico Tripa, Miquilina, Josefina, entre outros.

(CORDEIRO, 2005:38)

⁷¹ Do talo da palma (folha) da palmeira denominada Buriti (*Mauritia vinifera/Trithrinax brasiliensis*).

Alguns casemireiros que brincavam no Maranhão

Por informações levantadas pelo Grupo Laborarte e Sandra Cordeiro podem-se listar os seguintes bonequeiros: Jonas Barbosa - “O Laranjeira”(Coroatá/1955); Antônio Mineiro (Caxias/1980); “Seu” Oliveira, bonequeiro, mágico e ventríloco (São Luís/1982); Laurentino Boneca, bonequeiro e mágico (Itapecurú/1983); “Tiragôsto”, bonequeiro, mágico e ventríloco (Brejo/1985); Zé Boneca, bonequeiro e mágico (Zé Doca, 2003); Futuca-rapaz, Casemiro Coco da Serra Meruoca - “o que enverga, mas não quebra” (Vargem Grande, Av. Castelo Branco nº 1070/2006); Zé do Rádio, bonequeiro e palhaço (Belágua/2006).

As cidades onde uma ou mais vezes aconteceu ou acontece apresentações do brinquedo são: São Luís (periferia urbana e zona rural), Humberto de Campos, Pedreiras, Esperantinópolis, Vargem Grande (e povoados), Codó, Coroatá, Zé Doca, Trizidela do Vale, Barreirinhas, São Benedito do Rio Preto, Urbano Santos, Caxias, Itapecuru Mirim, Brejo, São Mateus, Belágua. Ali bonequeiros cearenses, maranhenses e um pernambucano, foram contactados, e os personagens-bonecos do seu teatro são em geral: Casemiro Coco e sua mulher (Chiquitita ou Zulmira) sua filha Mariquita, mais Chico-tripa, Miquilina, Josefina, um soldado, um padre e uma cobra.

O êxodo para o Norte

Ednelson Pereira, bonequeiro e prestador de serviços à comunidades ameríndias na Amazônia relata que, famílias de casemireiros maranhenses mudaram-se durante o ciclo da borracha, para o então território de Roraima e que muitos desses casemireiros (em famílias) vivem da profissão e residem na cidade de Caracaraí, vizinha a Boa Vista. Hoje, Ednelson, desenvolve um trabalho de educação, alfabetizando crianças ameríndias (estimulando-as a falar e valorizar a língua nativa) utilizando-se do brinquedo do Casemiro

Coco. Esse trabalho acontece desde 1999, na aldeia de Parintintins, às margens do Rio Madeira, próxima à cidade de Humaitá, no sul do Estado do Amazonas.

Caracaraí, hoje, é a segunda maior cidade do Estado de Roraima, mas antes foi um assentamento de seringueiros. Ali, a maioria dos moradores era maranhense, do interior, que levaram em sua bagagem parte dessa cultura: a mala com bonecos e o hábito de fumar a “diamba” (único lugar de Roraima onde se conhece a planta maconha pelo nome maranhense). Segundo Ednelson Pereira, muitas famílias se deslocaram para a periferia de Boa Vista. Lá, até hoje, o Casemiro Coco é brincado profissionalmente.

Reflexões finais

Constata-se que os estudos sobre o Casemiro Coco estão apenas iniciando. Pesquisadores brasileiros pouco se referem a esse boneco, tanto como personagem quanto como nomenclatura de brincadeira ou gênero.

Os importantes estudos de Hermilo Borba Filho (1987) não citam o Casemiro Coco. Ao registrar a existência desse tipo de manifestação no Piauí e no Ceará o autor se refere ao teatro de bonecos conhecido como “Presepe de Calungas de Sombra” (1987:68), descrito por Beaurepaire Rohan nas últimas décadas do século XIX. O nome Mamulengo se generalizou como referência a todo tipo de boneco animado do Nordeste. O título de “casemireiro” substitui o de “mamulengueiro”, “mestre” ou “titeriteiro”. No Maranhão, no entanto, esse título engloba geralmente duas atividades praticadas simultaneamente pelo artista: bonequeiro e mágico, ou ainda, bonequeiro e palhaço.

Os dados levantados até hoje reúnem referências da brincadeira em vários pontos do estado do Maranhão, porém carecem de novos dados e análises que possibilitem maior compreensão dessa rara e complexa manifestação do teatro de bonecos popular brasileiro.
CORDEIRO, Sandra Maria Barbosa. *Anotações no caderno de campo*

Referências

- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- BORRALHO, Tácito Freire. *O Boneco: do imaginário popular maranhense ao teatro*. São Luís: SESC, 2006.
- CORDEIRO, Sandra Maria Barbosa. *Anotações no caderno de campo sobre o Casemiro Coco*. (não publicado). São Luís, 1990 a 2006.
- FURTADO, Maxlow Carvalho. *A Arte do Casemiro Coco: uma visão lúdica do espetáculo Maria*. Monografia - UFMA. São Luís, 2006.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, 1988.
- _____. *Teatro de Raízes Populares*. João Pessoa: Edição do Autor, 2003.
- _____. *Teatro de Raízes Populares II*. João Pessoa: Edição do Autor, 2005.



O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica

Valmor Níni Beltrame

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Páginas 158 e 159 : apresentação do Grupo Folclórico Boi-de-Mamão de Jurerê (Florianópolis - SC) . Foto de Gd Junkes.

Página 160: apresentação do Grupo Folclórico Boi-de-Mamão São José da Terra Firme (São José - SC) . Foto de Marcelo Pinheiro.



O presente texto resulta de parte de reflexões produzidas na pesquisa⁷² que objetivou evidenciar a existência de conhecimentos produzidos pelos homens que atuam no Boi-de-Mamão. Este estudo pretende destacar que alguns destes saberes são criados, outros são herdados, constituindo, desse modo, o acervo de técnicas que o ator-dançarino que anima a figura do Boi precisa conhecer e dominar para atuar no grupo.

A brincadeira de Boi-de-Mamão é uma das expressões cênicas populares mais difundidas no litoral do Estado de Santa Catarina, onde diversos grupos se apresentam com freqüência no período que antecede o Natal e vai até o Carnaval. No entanto, conforme Nereu do Vale Pereira: “o Boi catarinense tem ciclo carnavalesco, sendo grave erro apresentar-se entre Natal e Festas de Reis” (1996:07). Por tradição, os grupos têm suas apresentações marcadas neste período, porém, nos últimos anos, têm-se registrado mudanças nesse calendário, ampliando-o para todo o ano, principalmente durante os festejos juninos.

⁷² A pesquisa “Boi-de-Mamão: tradição das artes cênicas catarinenses” foi realizada com o apoio da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, no período de 2004 a 2006. A coleta de dados empíricos se deu junto aos grupos de Boi-de-Mamão do Pantanal, Itacorubi e Morro do Céu, em Florianópolis e Boi-de-Mamão de Jaguaruna, todos em Santa Catarina.

A brincadeira de Boi-de-Mamão é uma narrativa que conta a morte e ressurreição do Boi. Sua morte se dá por motivos vários ou, até mesmo, sem razão aparente, e a ressurreição acontece a partir da visita do Doutor, que fala em uma linguagem na qual aparecem expressões eruditas, por vezes sem sentido, tentando com ironia demonstrar sua origem de homem letrado, conseguindo propositalmente o riso da platéia.

A causa da “cura” do Boi varia de grupo para grupo, podendo ser devido aos préstimos médicos, às palavras mágicas pronunciadas por Mateus, ao trabalho do Benzedor ou, ainda, à cachaça, cuja garrafa passa de mão em mão e é oferecida ao dançador que está escondido sob o boneco-máscara que forma o corpo do Boi. Toda a trajetória da chegada com festa, morte e ressurreição é acrescida de intervenções de outras personagens que os participantes chamam de figuras ou bichos.

A passagem dessas figuras constitui-se em cena isolada, com sentido próprio, mas, ao mesmo tempo, parte indispensável do brinquedo. As personagens da brincadeira se dividem em humanas (Mateus, Vaqueiro, Doutor) e personagens animais e fantásticas, apresentadas como bonecos-máscaras (Boi, Maricota, Cavalinho, Cabra, Urubu, Cachorro, Urso, Macaco e Bernúncia). Todo grupo é constituído por uma orquestra, que, além dos músicos, reúne os cantores liderados pelo Chamador, uma espécie de diretor de cena responsável por cantar as tradicionais músicas, anunciar a seqüência da brincadeira e, às vezes, improvisar versos. Um grupo de Boi reúne cerca de 30 a 40 homens divididos em distintas tarefas na organização e apresentação da brincadeira. São músicos instrumentistas, cantores, intérpretes, e dançadores.

A presença feminina, quando acontece, tem sua atuação restrita ao Coro, para cantar os refrões das músicas. Em Santa Catarina, existem diversas formas de apresentá-lo, mantendo um núcleo de personagens fixos. Mas existem variações nas músicas e personagens secundárias que, se aparecem num grupo, já não se encontram em outros. Essa variação se dá nos grupos da mesma cidade e se altera,

ainda mais, quando comparados a grupos de regiões distintas. No entanto, todos se denominam Boi-de-Mamão.⁷³

As técnicas codificadas de longa duração

A continuidade e a preservação da brincadeira do Boi-de-Mamão estão intimamente ligadas à transmissão oral e, sobretudo, à observação da prática, à forma de apresentá-la. O que é transmitido aos aprendizes da brincadeira pode ser compreendido como “técnicas” ou “estruturas materiais ou imaginárias” ou ainda como “técnicas codificadas de longa duração”. Para Eugenio Barba (1995:27-58), técnica é a “utilização extra-cotidiana do corpo” e, para falar das “técnicas codificadas”, refere-se a “princípios que retornam.” Os estudos de Barba se concentram no treinamento corporal, na preparação psicofísica do ator, cuja história vai construindo um acervo de procedimentos incorporados por mestres do ofício, aos quais o aprendiz e seu seguidor recorrem e dos quais fazem uso.

No Boi-de-Mamão, os atores-dançarinos vivem processos semelhantes aos analisados por Barba em diferentes manifestações cênicas de distintas culturas. As técnicas de dança, interpretação e animação dos bonecos-máscaras são criadas durante a trajetória do agrupamento de Boi e podem ser conscientes e codificadas ou até mesmo inconscientes, mas aparecem como procedimentos,

⁷³ Existem variações nos nomes dessa manifestação em diferentes regiões do Brasil: “É comum encontrar o Boi-Bumbá ou simplesmente Boi na região amazônica, principalmente nos estados do Pará e Amazonas. No nordeste brasileiro, denomina-se Bumba-Meu-Boi (nos estados do Pernambuco, Maranhão, Ceará e Rio Grande do Norte). No interior destes mesmos estados, é possível encontrar ainda denominações como: Boi Surubi ou Boi de Reis (Ceará) e Boi Calemba (Rio Grande do Norte e Pernambuco). Já em Alagoas, aparece como Reisados, e na Bahia, como Terno de Boi. No interior de São Paulo, registram-se duas variações: Boi de Jacá e Boizinho ou Dança do Boi. No Rio Grande do Sul, denomina-se apenas Boizinho. Em Santa Catarina e parte do litoral paranaense, existe o Boi-de-Mamão. Levantamento mais detalhado, com certeza, poderia registrar a existência do folgado em outras regiões do país” (BELTRAME, 1995:19).

posturas, recursos na prática dos homens que vivenciam a brincadeira. Essas técnicas podem ser identificadas no ato da representação ou mesmo em outros momentos da preparação do “espetáculo”. Ao mesmo tempo, não constituem um código de normas claramente estabelecido e que o aprendiz antecipadamente deve respeitar. Ao aprender observando o modo como outros integrantes do grupo atuam ou com o Ensaiador⁷⁴, o aprendiz vai assimilando esses procedimentos, compreendendo que a realização da brincadeira exige a incorporação dessa forma de fazer realizada por seus integrantes.

Conforme estudo de Beti Rabetti sobre o trabalho do ator em distintas formas de teatro popular, trata-se de um “aprendizado básico para a constituição de acervos técnicos pessoais (com elementos colhidos substancialmente em tradições teatrais populares e cômicas de longuíssima tradição) e destinados a, no próprio espaço do palco, sofrer um contínuo processo atorial de aperfeiçoamento” (RABETTI, 1999:34). As reflexões da autora, mesmo não sendo formuladas sobre o trabalho de atores-dançarinos das manifestações cênicas populares, levantam dois aspectos indispensáveis para a compreensão de como se constrói esse acervo técnico no Boi-de-Mamão: a presença de elementos colhidos das tradições e o contínuo acréscimo de saberes da prática do artista.

Há um conjunto de procedimentos e normas herdadas das tradições, assimiladas pela transmissão oral e pela observação durante as apresentações. Mesmo existindo o tempo de preparação, o tempo de ensaio no qual as conversas coletivas destacam acertos e procedimentos inadequados, a transmissão desses saberes não se dá de modo sistematizado. Os grupos produzem saberes adquiridos

⁷⁴ Existem grupos de Boi-de-Mamão nos quais não há só uma pessoa responsável pelos ensaios ou preparação de seus integrantes. Essa responsabilidade é dividida entre várias pessoas, as mais experientes. Dentre os grupos observados para este estudo, há um que denomina o Ensaiador de “Comando de Boi.” Seu trabalho consiste em preparar os integrantes do grupo e ele, durante as apresentações, cumpre a função de controlar a entrada em cena de cada personagem. Observa-se ainda que, antes da entrada de cada ator-dançarino, ele repete orientações, assim como avalia a atuação após sua apresentação.

no percurso das apresentações, no entanto, é inegável que estes saberes, nem sempre sistematizados na forma de discurso racional, são assimilados na (con)vivência, no ver e fazer durante as apresentações. A observação do outro durante a apresentação é um recurso pedagógico muito eficiente na preparação do ator-dançarino porque, ao mesmo tempo em que tem referências sobre como fazer, ele perpetua procedimentos incorporados pelos dançadores mais experientes. É interessante constatar que a importância do conhecimento adquirido pela observação e pela prática de atores experientes se registra em diferentes culturas e em distintas concepções estéticas.

O livro de Michael Chekhov, *Para o Ator*, inicia dizendo: “Este livro é o resultado de **espiar** atrás da cortina do *Processo Criativo* – uma **bisbilhotice** irrefreável – que começou há muitos anos na Rússia, no Teatro de Arte de Moscou” (1986: XVII) (grifos meus). Na Itália, Dario Fo, por sua vez, escreve: “[...] adquiri a base do meu ofício **espiando** da coxia, toda noite durante meses, o trabalho dos atores mais tarimbados das companhias de variedades. Aconselho sempre aos atores mais jovens: se quiserem aprender, fiquem **espiando** da coxia...” (FO, 1998:130).

Jiro, um jovem aprendiz do Bunraku, teatro de bonecos japonês, referindo-se ao trabalho dos titeriteiros, afirma: “Sempre que a gente está em cena, tem de estar alerta... há segredos maduros, prontos para ser roubados por qualquer aprendiz que mantiver os sentidos atentos.” (PETERSON, 1999:64)

A observação valorizada nessas diferentes práticas artísticas, como a de Fo, Chekov, Bunraku e dos integrantes dos grupos de Boi, longe de impor riscos de reprodução destituída de originalidade no modo de atuar, estimula o acréscimo, a seleção de novos procedimentos criativos na prática do ator. No Boi-de-Mamão, observar não cumpre apenas a função de possibilitar a apropriação de técnicas, uma vez que dominá-las não é suficiente para assegurar resultados artísticos. A observação também colabora na construção do *ethos*, a compreensão do sentido e do valor dessa expressão

cultural e artística. Contribui para o ator-dançarino adquirir esses saberes e consolida um modo de ver e pensar a sua atuação no grupo. (BOURDIEU, 1996:61)

A apropriação desses procedimentos subsidia e estimula o processo criativo. É no percurso da sua atuação, na sua trajetória de artista, que o ator-dançarino do Boi-de-Mamão agrupa pequenas ações e enriquece a coreografia, tornando-a original. A seqüência da brincadeira, a coreografia básica, assim como as principais ações de cada boneco-máscara, são conhecidas de todos: os integrantes do grupo e o público das comunidades onde o Boi é praticado. Por isso, o que surpreende o público é o modo como cada ator-dançarino executa essa coreografia. A incorporação de novas pequenas ações, a repetição e o modo de executar certos procedimentos herdados, longe de empobrecer a atuação do ator-dançarino, valoriza sua participação na brincadeira. O registro de uma apresentação realizada no Bairro de Coqueiros, em Florianópolis, no ano de 1946, ilustra essa discussão:

As mulheres de saias domingueiras, algumas com o filho no colo ou pela mão; os homens de chapéu, camisas limpas, tamancos e pés lavados. Os cantores chamam o Boi, que se precipita, espantado, abrindo rastros, atacando até os que se debruçam na cerca, do lado de fora.

— Eia, bicho louco!... Credo! Quem é?

— O Maninho, filho da Cinoca.

— O Maninho, já de Boi? Parece que foi ontem que o vi nascer! Louvado! (D'EÇA, 1978:36).

O modo como a figura do Boi é apresentada por seu “miolo”, ou por seu ator-dançarino, desperta curiosidade e desejo de identificar a pessoa que o anima. Isso evidencia um aspecto central para compreender a atuação dos atores-dançarinos no Boi-de-Mamão: a técnica pode ser assimilada por todos, técnica se ensina e se aprende, mas o seu domínio por si só não é suficiente para afirmar o trabalho do artista criador. O que ele acrescenta, o seu modo pessoal de atuar, detalhes e particularidades na forma como anima o boneco-máscara, distinguem o trabalho de cada

participante. O diretor inglês Peter Brook, ao prefaciar o livro de Yoshi Oida, reproduz as palavras de um velho ator de Kabuki que certamente elucidam a questão: “Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta do seu dedo e a lua a responsabilidade é dele” (1999:07). Essas palavras, transpostas para a manifestação aqui em estudo, reafirmam que o trabalho do artista que atua no Boi-de-Mamão é muito maior do que a reprodução de técnicas, mesmo as herdadas. Ele supõe sua recriação, o acréscimo de elementos enriquecedores que, ao mesmo tempo em que perpetuam procedimentos, os renovam pela contribuição seja individual seja coletiva do grupo.

As trajetórias dos dançadores dos grupos de Boi demonstram como o conhecimento que dominam foi produzido, considerando esses dois aspectos, que se imbricam durante toda a sua atividade artística: as técnicas herdadas e o acréscimo de saberes, resultado do processo criativo grupal ou individual do artista. As técnicas utilizadas e perpetuadas nas brincadeiras de Boi podem ser mais facilmente identificadas em aspectos do trabalho, como: estrutura dramatúrgica; uso e funções da música; confecção dos bonecos-máscaras; animação das personagens e definição de seu caráter; recursos para provocar o riso e a improvisação na relação que se estabelece com a platéia. É importante ressaltar que a apreensão de cada um desses procedimentos se dá de forma indissociável, como um saber que não se fragmenta, um conjunto de normas que é assimilado sem hierarquia ou seqüência previamente definida. A seqüência deste estudo prioriza a análise da figura central da brincadeira, o Boi, destacando os procedimentos reveladores da existência de saberes e condutas criadas e herdadas pelos atores que nela atuam.

E quando a lua vier eu vou virar⁷⁵

É importante frisar que os homens que brincam de Boi

⁷⁵ Refrão do canto de chegada do Boi-de-Mamão “Mensageiros da Paz”, do Bairro Humaitá, Tubarão - SC.

trabalham, durante o dia, no seu cotidiano, como pedreiro, agricultor, motorista (ou exercem outras atividades profissionais). Nos dias ou nas noites de brincadeira, deixam tais funções e assumem o papel de Mateus ou Doutor, Macaco, Urso, Boi ou outras personagens que integram a brincadeira. Essa transformação é visível não só no figurino, como também nos gestos, ações e na conduta da personagem mostrada ao público.

Quando o Boi-de-Mamão da cidade de Tubarão (SC), canta: *E quando a lua vier, eu vou virar* denota claramente a compreensão de que ocorre essa transformação. Depois da jornada de trabalho, de noite, quando tem brincadeira de Boi, esse homem se transforma em outro, assumindo a função de ator-dançarino que anima bonecos-máscaras. Seu trabalho consiste em dançar escondido sob um boneco-máscara, incorporando uma personagem que ele deve animar revelando a conduta, o modo de ser dessa figura.

Animar bonecos supõe criar e dominar suas possibilidades expressivas, utilizando gestos, ações e truques que compõem e estruturam a conduta e o caráter das personagens. Dar vida (manipular), animar o inanimado, é um dos domínios exigidos nessa prática artística. A observação, mas principalmente os anos de exercício, garantem ao ator-dançarino a acumulação dos saberes relativos à técnica de animação das personagens. As técnicas de animação se diferenciam dependendo das formas, tamanhos, materiais e peso dos bonecos-máscaras. Os procedimentos na confecção dos bonecos-máscaras normalmente obedecem a regras. A escolha dos materiais de que serão confeccionadas as personagens repercute no desempenho das figuras em cena. Por isso é fundamental conhecer e selecionar os materiais, assim como obedecer às regras de proporção, volume e cores que correspondem a cada uma das figuras.

Vale lembrar que a apresentação do Boi-de-Mamão reúne integrantes de diferentes faixas etárias com atribuições distintas e fundamentais para a sua realização. Um iniciante dificilmente entra na brincadeira para dançar debaixo da figura principal. É comum,

antes de animar o Boi, que o integrante atue em bonecos-máscaras com menor complexidade e tempo de participação em cena, como é o caso das personagens Urubu, Cachorro, Urso, Cabra. Isso supõe dominar os saberes relativos à atuação de cada figura e ao mesmo tempo passar por etapas a serem superadas, nas quais o dançador se apropria melhor do modo de atuar, adquirindo a segurança necessária para dançar debaixo de bonecos-máscaras como o Boi ou a Maricota. Algumas figuras representando animais menores são apresentadas por crianças que acompanham e observam a atuação dos mais velhos. As personagens Maricota, Bernúncia e Boi são bonecos-máscaras de maior complexidade para sua animação e o dançador precisa dominar certos princípios que as crianças ainda não conseguem, seja pelo tempo de atuação em cena seja porque há a necessidade de precisão ao executar determinadas ações e coreografias.

Na coreografia e ações executadas pelo ator-dançarino que anima o Boi se destacam diversos procedimentos, tais como: se apresentar para a platéia antes de “agir”; saber a hora exata de dar a “galhada” no Vaqueiro ou Mateus; distinguir as ações que devem ser feitas antes ou depois de ressuscitado ou laçado o Boi; ocupar adequadamente a arena, o círculo que determina o espaço de atuação da personagem; ir e voltar sem dar “galhada”; brincar com a platéia; dançar escondido no boneco-máscara e machorrar.⁷⁶

Um dos primeiros procedimentos a serem respeitados pode ser percebido quando o Ensaíador lembra ao ator-dançarino que brinca no Boi para não esquecer de [...] *dar uma volta no salão e não ser muito violento no começo, prá poder aquecer bem.*⁷⁷ Nesta recomendação é possível perceber que o Boi precisa, antes de começar a atuar, “apresentar-se para a platéia”. O Boi não entra em

⁷⁶ Machorrar, machurrar ou ainda amachurrar (palavras com o mesmo significado) são expressões utilizadas com freqüência pelos integrantes dos grupos, mas inexistem nos dicionários de língua portuguesa do Brasil.

⁷⁷ Os trechos em itálico contidos no restante do texto se referem a depoimentos obtidos por meio de entrevistas entre integrantes dos diferentes grupos observados para a pesquisa.

cena agindo, executando suas ações características e marcadas, como: investir contra o público, rodopiar e dançar. Antes disso, precisa *dar uma volta no salão*. É interessante observar como esse procedimento se parece com o modo preconizado pelo ator do “teatro tradicional”, quando usa máscara. Ao entrar em cena, o ator mascarado precisa mostrar-se por alguns segundos, apresentar a máscara antes de executar as ações características da sua personagem. Entrar em cena agindo causa certa estranheza e dificuldade de leitura das ações da personagem mascarada. A recomendação de dar uma volta no salão cumpre essa função: mostrar-se, apresentar-se ao público. Só depois desse momento, ele age. Porém, [...] *não pode ser violento no começo* por duas razões: é preciso explorar o desenvolvimento crescente, a complicação das situações para que o Boi vá demonstrando aos poucos sua força e bravura. O ato de *dar uma volta no salão* também tem a função de chamamento para integração do público, ou de criar um momento especial em que se estabelece ou se aprofunda a integração com a platéia.

Considerando que os atores que participam da brincadeira não fazem aquecimento físico ou alongamento antes das apresentações, como ocorre com a maioria dos elencos de teatro e dança, as ações mais lentas também auxiliam a tornar o corpo do ator disponível, corpo que só demonstrará suas habilidades depois que o Boi tiver ressuscitado. Como diz o entrevistado, referindo-se ao animador da figura do Boi: *Quando entra o Cavalinho e o Boi é laçado, aí é onde ele dá tudo de si, mostra a sua força*.

Existem procedimentos, marcações, que orientam a atuação do ator que dança sob o boneco-máscara do Boi: o Vaqueiro bate com o bastão na cabeça do Boi para definir a hora da marrada que o derruba. Essa é a “deixa,” como habitualmente se fala no teatro, é uma senha que ajuda na precisão do trabalho do ator-dançarino. Mateus bate no chão com seu bastão, na ponta do qual estão presas umas bexigas ou diversas pequenas latas, fazendo o ruído que indica ao dançador debaixo do Boi para onde deve se dirigir. Desse modo,

ele o orienta para ocupar melhor o espaço cênico, manipulando adequadamente a figura. Esse procedimento se dá porque, às vezes, as ações ficam localizadas fora do centro da arena e isso se deve, basicamente, ao fato de a visibilidade do ator debaixo do Boi ser bastante restrita. Apenas uma fenda no tecido debaixo da cabeça do Boi é que permite sua visão. Por isso, ele precisa ser orientado.

Outro aspecto interessante na animação do Boi é a necessidade de “esconder seu miolo”, o ator-dançarino. Enquanto atua dentro do boneco-máscara, ele precisa curvar ligeiramente os joelhos e dobrar o corpo para a frente. Dançar nessa posição certamente provoca desgaste e cansaço físico. Mas é um procedimento fundamental, caso contrário cria uma imagem inadequada da personagem em cena, onde se vê o corpo do dançarino desde a sua cintura até seus pés, quebrando a magia que envolve a figura, além de provocar risos que não são causados pelas ações, mas pelo ridículo da imagem e postura corporal ineficaz do ator. A orientação é para dançar sem deixar o corpo do ator aparente durante a brincadeira. Como diz um integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal, [...] é feio quando o dançador levanta. Abandonar a posição na qual o corpo está dobrado e dançar com o corpo ereto mostra o corpo do ator-dançarino. Dançar, correr, saltar, rodopiar com o corpo dobrado exige um condicionamento físico adequado. A fadiga pode tomar conta rapidamente do corpo do dançador e torná-lo visível ao público. Certamente por isso, quando o Boi ressuscita, o Chamador e o Coro cantam: *Alevanta Boi malhado, alevanta devagar [...] dança bem abaixadinho prá ninguém te espiar [...]*.

Um princípio que também colabora na qualidade da animação da figura do Boi é o fato de que, com suas freqüentes investidas contra o público, ele afasta os presentes, ampliando a arena, mas sem ferir ou machucar. Sobre essa questão, existe certa unanimidade nos grupos quando afirmam: *Pode assustar muita gente, mas sem levar perigo*. Provocar medo, espalhar as pessoas, fazer com que riem, gritem, corram, se assustem... tudo isso não só pode, como deve ser feito. Mas sem agredir. Para conseguir esse efeito, o ator-

dançarino desenvolve uma técnica que consiste em correr com o corpo curvado para a frente e interromper bruscamente a corrida quando se aproxima ou encosta no público. Além disso, deve imediatamente rodopiar. Correr, parar, rodopiar. *Não pode ser violento e dar galhada no moço da platéia. O Boi vai e volta, vai... e volta...* Esta seqüência de ações cria no público a impressão de que será atropelado e agredido. Gera o susto, o riso nervoso, ajuda a criar o clima de festa, produz-se a situação desconcertante que faz parte da brincadeira e promove a interação com a platéia. Este procedimento indica uma das questões fundamentais da apresentação do Boi-de-Mamão: o sentido de jogo, de brincadeira que se estabelece entre elenco e platéia.

Para os integrantes do Boi-de-Mamão do Pantanal, o ator-dançarino que brinca no Boi precisa machorrar ou, para usar a expressão do integrante do Boi do Morro do Céu, machurrar: *Machorrar é saber baixar, tremer prá morrer, prá dar alguma graça.* A cena da morte é um dos momentos mais importantes na brincadeira. O ato de morrer não pode ser representado apenas pelo repouso ou arreamento da figura. O animador do Boi precisa *dar alguma graça* encontrando o tempo necessário para que o público acompanhe toda a ação. Baixar e tremer antes de morrer, ou “machorrar”, é a forma adequada, é a manipulação correta para identificar o momento da morte do Boi.

Na atuação de diversos atores-dançarinos que animam a figura do Boi, chama à atenção a presença de gestos e ações definidas, claras e sem titubeios, executadas pelo boneco-máscara. Isso remete ao sentido anti-realista na interpretação quando os atores selecionam gestos que não são do cotidiano, superando o gesto natural para executar as ações.

Tais procedimentos demonstram que os atores-dançarinos têm pleno domínio das técnicas de animação. Apropriar-se dos princípios de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre o ator animador e o boneco. Significa, ainda, encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem

efetuadas pela forma animada. Aqui, “ação cênica” é compreendida como tudo aquilo que a personagem faz. Por gesto compreende-se as atitudes específicas que transparecem significados, a concepção de mundo da personagem. No conjunto, os gestos constituem as ações cênicas. Lembrando André C. Gervais (1947:03):

A técnica pretende adquirir desembaraço na manipulação, onde o boneco se confunde com aquele que o mantém e onde os sentimentos de um são imediatamente expressos pelo outro. Para atingir este fim, é preciso ser capaz de se esquecer dos meios de expressão, e por consequência, possuir o desembaraço absoluto.

Adquirir o desembaraço de que fala o marionetista francês é possível através do treino, da repetição paciente de cada movimento, de cada gesto, observando, criticamente, se o gesto conseguido é o desejado para a caracterização do boneco no contexto da cena. Um integrante do Boi do Pantanal, referindo-se ao tema, diz: “A gente olha bem como o Boi se mexe, com os movimentos. Prá dançar bem tem que observar e seguir a cantoria. Dançar por conta própria, não presta. Boi dança bem quando não levanta, quando não machuca e não faz corrida longa. E tem que saber machorrar”. É possível perceber que o ator-dançarino que anima a figura do Boi segue uma coreografia e ações definidas, respeita o ritmo da apresentação e as técnicas de atuação herdadas, mas essas normas não são rígidas a ponto de impedi-lo de inventar e recriá-las.

Reflexões finais

Os dados empíricos coletados durante a pesquisa possibilitam a análise da brincadeira do Boi-de-Mamão sob diferentes facetas, dentre as quais se destacam: a função social e cultural dessa manifestação junto às populações que a praticam; a análise das coreografias e ações das personagens que integram a brincadeira; e a constância do riso presente entre os atores-dançarinos. Este

aspecto, o riso e sua provocação, constitui um dos desafios fundamentais na brincadeira e mereceria um estudo especial em outra oportunidade. A intenção maior é provocar o riso, o divertimento, atuando como elemento de comunicabilidade. Esse recurso está entrelaçado nas ações das personagens e se baseia na repetição de fórmulas previamente conhecidas e testadas. O riso no Boi-de-Mamão tem uma ligação indissolúvel e essencial com a liberdade, com o “baixo material e corporal” e é imbuído de uma verdade popular não-oficial. Ali todos riem de tudo e de todos, inclusive de si mesmos (BAKHTIN, 1987:10). A questão do riso, sempre presente na apresentação dos grupos de Boi, pode ser reveladora da visão de mundo das populações do litoral de Santa Catarina. O anedotário, as estórias, as passagens recheadas de humor, estão presentes na trajetória dos grupos. O historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, referindo-se ao riso no comportamento dos antigos habitantes de Florianópolis, afirma que, quando estes se reuniam, “[...] barulho tinha de haver. Era a graça, a animação. Diversão sem barulho, só guardamento de defunto [...] De defunto inimigo, é óbvio” (1979:294). Em relação à análise do acervo de técnicas utilizadas pelos atores-dançarinos que atuam sob a figura do Boi, objeto central deste texto, se evidencia que a experiência acumulada por estes homens produz conhecimentos indispensáveis não só para quem brinca de Boi, mas é inegável que são saberes importantes para quem quer fazer teatro, qualquer forma de teatro. O aprendizado dessas competências, é sabido, demora, certamente não termina, mas é o exercício atento, aliado à predisposição para aprender, que garante o domínio desses saberes. As técnicas codificadas de longa duração refletem uma das facetas do trabalho do ator-dançarino na brincadeira e, além de estarem estreitamente inter-relacionadas, combinam-se de diferentes maneiras.

Por último, vale destacar que o Boi-de-Mamão é uma manifestação que possibilita uma ampla rede de relações sociais que contribui, de diferentes maneiras, para a integração das pessoas no bairro onde vivem, fortalecendo suas identidades e valorizando a cultura local e regional. Integrar o grupo de Boi-de-Mamão é

uma forma importante de o indivíduo fazer parte da coletividade, dela se inteirar e participar.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Campinas: Hucitec, 1987.
- BARBA, Eugenio; SARAVESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BELTRAME, Valmor. *Teatro de bonecos no Boi-de-Mamão: festa e drama dos homens no litoral de Santa Catarina*. Dissertação Mestrado – USP. São Paulo, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROOK, Peter. Prefácio. In: OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca, 1999.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro – 2º livro memória*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- CHEKOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- D'EÇA, Othon. *Homens e Algas*. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1978.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 1998.
- GERVAIS, André Charles. *Gramática Elementar de Manipulação para Bonecos de Luva*. Paris: Bordas, 1947.
- PEREIRA, Nereu do Vale. *O Boi de Mamão: raízes e origens*. Florianópolis: Fundação Cultural Açorianista, 1996.
- PATERSON, Katherine. *O Mestre das Marionetes*. São Paulo: Moderna, 1999.
- RABETTI, Beti. Subsídios para a História do Ator. In: *Revista do Lume*, n.2. Campinas: 1999.



PLANO DE
DE 2000 A 2004
DE JURAMENTO



As matrizes corporais de Maricota: um estudo sobre o Boi-de-mamão

Milton de Andrade Leal Jr. e Samuel Romão Petry
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)



Páginas 176 e 177 : apresentação do Grupo Folclórico Boi-de-Mamão de Jurerê (Florianópolis - SC) . Foto de Cid Junkes.

Página 178: apresentação do Grupo Folclórico Boi-de-Mamão São José da Terra Firme (São José - SC) . Foto de Marcelo Pinheiro.



A presente pesquisa buscou analisar, reconhecer e recolher materiais que sirvam de estímulos edificadores a partituras psicofísicas do ator-dançarino, dando-lhe possibilidades de criação de uma técnica pessoal através da elaboração e da descoberta de códigos presentes na linguagem corporal de danças dramáticas brasileiras, mais especificamente na dança dramática da tradição popular do Boi-de-mamão. Neste folguedo de tradição catarinense, foi escolhida a personagem *Maricota* como figura matriz para a análise dos princípios de constituição do movimento expressivo, sendo que tal estudo analítico visa a criação de um esquema compositivo de partituras cênicas. Para tal objetivo, procuramos apresentar alguns conceitos fundamentais ao estudo analítico do movimento expressivo para, em seguida, apresentar a descrição propriamente dita do que denominamos “matrizes corporais de *Maricota*”. Os resultados parciais que apresentamos neste artigo são frutos do nosso trabalho junto ao projeto de pesquisa “Improvisação e composição da partitura do ator-dançarino” (2002-2006) desenvolvido no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sendo o trabalho de campo elaborado pela observação

e participação ativa junto aos grupos de Boi-de-mamão das comunidades do Porto da Lagoa, da Barra da Lagoa e de Nova Esperança, todas localizada na grande Florianópolis (SC).

No nosso estudo, a análise da matriz corporal será realizada em dois níveis de composição da partitura corporal: o eucinético e o coreológico. A eucinética se ocupa da composição das ações dinâmicas segundo princípios psicofísicos dentro de uma unidade espaço-tempo-energia determinada nos limites do corpo do ator-dançarino. A eucinética, segundo Rudolf Laban (1879-1958), é a pesquisa da composição do movimento num domínio no qual são identificados os aspectos dinâmicos da ação. No nível eucinético da partitura, são determinados os segmentos da ação, as diversas qualidades de energia, as variações do ritmo e a orquestração das relações entre as diversas partes do corpo do ator. A coreologia trata dos desenhos e das projeções do movimento expressivo no espaço geral, amplificado para fora e além do corpo do ator-dançarino em forma de desenho espacial. É o estudo da forma construída sobre elementos direcionais e sobre leis de estruturação e de configuração espacial do movimento.

A personagem *Maricota* foi escolhida como matriz corporal de estudo para melhor aprofundar e explorar a relação entre estes dois níveis de composição, que se estabelece fundamentalmente entre o boneco-máscara e a sua relativa manipulação e codificação corporal.

Conforme esclarece Valmor Beltrame, *Maricota* e *Bernúncia* são figuras introduzidas mais recentemente nas dramatizações do Boi-de-mamão, no século XX possivelmente, uma vez que os registros anteriores ao século passado não as mencionam. *Maricota* é uma personagem boneco-máscara: “O boi-de-mamão, como uma das formas de expressão popular, se identifica, enquanto técnica de confecção dos materiais de cena, com o que se denomina de boneco-máscara.”(BELTRAME, 1995:160). Aparentemente “desen-gonçada”, *Maricota* atinge uma incrível destreza em seus giros pela roda na qual se desenvolve o enredo da dança dramática

da morte e da ressurreição do Boi. O boneco-máscara aparece sempre com um longo vestido, tem longos braços e sua altura geralmente varia de três a quatro metros. Existem, porém, outros tamanhos e tipos de *Maricota*, variando de grupo para grupo. Uns mudam seus vestidos, outros mudam o material de confecção, umas são louras e outras são negras; outras, como veremos, apresentam sistemas diversos de manipulação. Em alguns grupos de Boi-de-mamão, é conhecida como a moça feia que quer ser “miss”; em outros, uma moça que quer arranjar um marido como, por exemplo, a figura de Valdemar que aparece recentemente em algumas manifestações da Ilha de Santa Catarina.

O que fica mais evidente no aspecto simbólico do boneco-máscara de *Maricota* é a dilatação, ampliação e multiplicação totêmica da figura feminina, que reforçada em seu aspecto longilíneo passa a ser representada, em algumas manifestações, como uma figura “docemente devoradora”, que com seus longos braços pode se tornar uma ameaça na forma de brincadeira erótica, de abraços e tapas giratórios em relação ao público e à comunidade. Em algumas manifestações do Bumba-meu-boi de tradição nordestina, o erotismo da figura simbólica feminina é representado por *Catirina*, personagem que desencadeia toda a trama do folguedo quando, tomada pelos desejos da gravidez, pede para seu marido matar o boi do patrão para comer sua língua. Esta dimensão voraz e erótica da figura feminina em relação ao Boi (totem da comunidade) parece, no caso catarinense, ter-se invertido, limitado e concentrado nos jogos de sedução, bofetadas e abraços em relação à própria comunidade. Mas são poucas as coincidências entre as “*Maricotás*” e as “*Catirinas*”. No caso do Boi-de-Mamão, *Maricota* é um boneco, dotado de poderes pela manipulação (o que a faz, neste sentido, mais próxima da boneca *Calunga* do Maracatu nordestino). No Bumba-meu-boi, *Catirina* é geralmente representada por uma atriz ou um ator que se mascara para interpretar a personagem feminina faminta. No interior do boneco do Boi-de-mamão catarinense se encontra a figura do dançador que comanda

as ações da personagem, seguindo a estrutura de entrecho comum a todas as danças dramáticas brasileiras, sempre dividida entre *contejo* e *drama*.

Na interpretação das ações dramáticas da personagem *Maricota*, o dançador tem um sistema de manipulação que influencia diretamente as ações do boneco:

Os objetos uma vez postos no espaço da representação exigem a condição de manipulação. É como se nesse boneco repousasse a possibilidade de inscrição de uma partitura de ações e movimentos a serem construídos e definidos. Ou seja, o boneco precisa obter vida, e além disso tornar-se personagem ou incorporar alguns traços mínimos que lhe permitam ser identificado como tipo. (...) emprestar ou dar vida ao objeto implica obrigatoriamente numa outra condição para a existência de representação de bonecos, ou seja, exige a presença do bonequeiro ou manipulador do objeto. (...) Da relação de parceria entre objeto e manipulador é que nascerá a cumplicidade com público. (MAESTRI, 2003:32)

Conforme esclarece Beltrame, “a seleção e a escolha dos materiais, assim como as estruturas articuladas com as quais são confeccionados, definem o tipo de manipulação” (1995:183). No decorrer da pesquisa com os citados grupos catarinenses, nos deparamos com dois sistemas de manipulação: o *sistema arcabouço*, que o manipulador veste encaixando a estrutura em seus ombros; e o *sistema de cruz*, do tipo porta-estandarte no qual o dançador segura uma haste e manipula o boneco. O *sistema arcabouço* transforma o tronco em um grande bloco, tornando o manipulador e o boneco mais unidos, fazendo com que a personagem se torne mais sóbria e elegante. Esse sistema acarreta no dançador uma posição corporal mais rígida, concentrando uma grande energia e peso em seu tronco, sendo porém seus braços e pernas mais leves e soltos. No *sistema de cruz*, o corpo do boneco se move quebrado, gingado, um pouco mais “desengonçado” e o manipulador se encontra mais afastado do boneco do que no sistema anteriormente

descrito. No *sistema de cruz*, o ator-dançarino terá uma liberdade maior de movimento do tronco, sua energia será melhor distribuída em seu corpo, encontrando um equilíbrio melhor entre as pernas, o tronco e os braços e ganhando um ritmo mais dinâmico no diálogo entre os membros superiores e inferiores. O *sistema de cruz* parece expressar melhor o “requebrado erótico” da personagem.

Desta forma, o sistema de manipulação condiciona e modifica as ações e a composição da harmonia dinâmica da dança de *Maricota*, pois todas as ações da personagem-boneco partem do tronco, principalmente e obviamente, as ações dos braços, sendo este o principal instrumento de criação das ações cênicas. A mudança estrutural do tronco influencia radicalmente a dinâmica das ações. A mudança das ações de manipulação transforma também os passos da personagem. No *sistema de cruz* os passos são mais livres e soltos. Já no *sistema arcabouço*, os passos se dão de uma maneira mais precisa e condensada no corpo do ator-bonequeiro, ressaltando melhor a relação dinâmica e expressiva entre tronco (o meio que liga o boneco ao dançador), pernas (que, sempre aparentes, evidenciam ao público a presença do dançador) e braços (parte expressiva que mais caracteriza a personagem e define o objetivo da ação dramática).

Após esta primeira análise do sistema de manipulação do boneco-máscara que, conforme demonstrado, constitui a base eucinética de toda a matriz corporal da personagem, daremos continuidade à descrição das ações cênicas tendo como guia os elementos lingüísticos e narrativos presentes nos cantos da dança dramática. Cantos estes que, através do desempenho do coro e dos instrumentistas, são de fundamental importância na brincadeira, desempenhando além da função narrativa, o papel de propulsão e provocação das ações da personagem nas brincadeiras com o público. Todos os elementos narrativos dos cantos que apresentamos neste artigo foram extraídos do “Jornal Informativo da Associação Cultural Grupo Arreda Boi” (2003) de Florianópolis (SC). O enredo da personagem na maioria dos grupos se mantém o mesmo,

mas cada grupo tem suas próprias características narrativas que se renovam com o passar do tempo seguindo a dinâmica natural das transformações das tradições populares. Uma outra ressalva importante é que nem todas as ações da personagem aqui descritas aparecem em todos os grupos de Boi-de-mamão. Em muitos casos, a participação de *Maricota* se limita à estruturação do cortejo, perdendo-se completamente as ações dramáticas ligadas, por exemplo, ao erotismo feminino. A primeira ação cantada com a presença de *Maricota* na dança dramática anuncia a sua chegada:

Dançaram um baile, lêlê
 Dançaram um baile de cota
 Está chegando a hora
 De dançar a Maricota (2 vezes).

Assim, entra *Maricota* na roda dando sua primeira volta de cortejo, dançando com uma ação expressiva que sugere uma apresentação, um desfile demonstrativo do caráter da personagem. Seus longos braços são soltos, quase que mortos, suas mãos espalmadas e abertas. Seu tronco é um grande bloco de onde partem todas as suas ações. Aqui, neste primeiro momento do cortejo de apresentação da personagem, a composição eucinética é bastante condensada e reduzida no que diz respeito à exploração do espaço-tempo-energia; seus braços ainda estão “acanhados” e colados ao tronco e preparados para girar. Gradualmente ocorrerá a ampliação do corpo cênico. O corpo da figura passa a funcionar num abrir e fechar constante dentro da roda cujo círculo é muitas vezes quebrado, quando a personagem se adentra em meio ao público. Os extremos do seu corpo são percebidos principalmente em seus giros, quando seus longos braços projetam-se pelo espaço impulsionados pela energia do ator. Energia que deve ser muito presente para que a personagem-boneco não pareça “morta”, sem vida em cena.

Logo que a personagem entra na roda e dança, ocupando o maior espaço possível, a coreologia do espaço se destaca na

composição do movimento expressivo. Os princípios coreológicos passam a estar presentes na composição da partitura e o dançador “mergulha” no espaço usando desenhos, saltos e giros. Os giros representam bem a coreologia espacial típica de *Maricota* e são muito freqüentes. É neste momento que a figura desengonçada ganha leveza e graça, aumentando sua comunhão com o espaço e com o público.

Senhora dona Maricota
Faz sua obrigação
Dá uma meia volta
No meio do salão (2 vezes).

Essa ação de dar “voltas no salão”, sempre ainda na estrutura de cortejo, pede ao dançador uma noção ampla de espaço, principalmente em seus giros mais intensos com caminhadas e corridas, que caracterizam o ápice da diluição e da projeção da energia de *Maricota* no espaço. O manipulador vê o espaço e o público por um pequeno buraco situado na frente de seu vestido na altura do peito. Se o dançador não entrar na atmosfera estabelecida pelo ritual, não deixar o espaço que o circunda contaminá-lo, sua interpretação parecerá vazia e o boneco sem vida, sem energia: o dançador estará condensado em si próprio, não completando dessa forma a ritualização e a extração espacial do ato coletivo esperado.

Senhora dona Maricota
É uma moça tão bonita
Com colar no pescoço
E um lindo laço de fita (2 vezes)
Senhora dona Maricota
Nariz de pimentão
Deixou cair as calças
Bem no meio do salão.

Neste ponto da narrativa, há uma primeira ação dramática,

com nítido perfil erótico, que é a de deixar cair seu longo vestido no chão, requerendo do manipulador grande destreza para ir até o chão com o boneco. No ato de esparramar o vestido pelo chão, a complexidade do movimento eucinético se encontra bem mais presente, pois se trata de um movimento que pede ao manipulador grande energia e concentração na dinâmica das oposições corporais, na transferência de apoios e mudança de baricentro, qualidades dinâmicas necessárias à execução da ação. Na seqüência, há três ações que seriam de reverências. A primeira poderia ser interpretada como um agradecimento da “moça bonita” ao público, por sua presença e por estar prestigiando seu desfile; é a ação que dá início à aproximação mais intensa com os espectadores. Em seguida, ocorre a ação de ir até ao público e abraçá-lo com os seus longos braços. Para a realização dessa ação e da próxima que descreveremos, *Maricota* inclina seu corpo para que possa alcançar as pessoas. A terceira ação é a do abraço que se realiza como numa brincadeira de chicotear os espectadores; seus braços parecem facões, foices, machados, como se quisesse cortar o público. “Aproximar-se de Maricota enquanto ela rodopia é a certeza de receber uma “violent carícia” que pode derrubar o espectador (...).” (BELTRAME, 1995:173). Essas três ações dramáticas constituem o momento culminante da relação com o público. Nestas ações todo o corpo da personagem se encontra projetado em relação ao público principalmente por ela se arriscar mais pelo espaço, evidenciando-se o desenho do movimento coreológico simultaneamente ao movimento eucinético, quando o dançador sai de seu eixo, inclina o corpo do boneco jogando seus longos braços para tocar o espectador, correndo o risco de cair, de sair da roda. Concluídas estas ações de “investidas”, a personagem volta para uma seqüência de giros. Giros rápidos, lentos, com inclinação e giros com breques, nos quais seus braços enrolam e desenrolam em seu corpo. (...) Os braços longos, desproporcionais da figura enrolam-se na escultura, seu corpo, e segundos após desenrolam-se e caem pesadamente. Isso causa certa estranheza e provoca riso na platéia. Essa habilidade é conquistada, é fruto da observação treino e o manipulador tem clareza do efeito que causa na platéia.”

(BELTRAME, 1995:192) Logo em seguida, *Maricota* é convidada pelo *Vaqueiro* e por *Mateus* a sair da roda.

Senhora dona Maricota
Arrepare o que eu digo agora
O Mateus tá lhe chamando
Leva ela e vai embora.

A personagem apresenta uma ação de resistência em sair para permanecer dançando, com tendências a eternizar a ação ritualística; ela volta a girar e muitas vezes, ou na maioria das vezes, ela deve ser pega pelos braços para poder ser retirada em cortejo pelo *Vaqueiro*. Como podemos verificar, através da análise parcialmente apresentada neste artigo sobre uma das matrizes corporais estudadas, subjacente a uma aparente espontaneidade do movimento expressivo das danças dramáticas brasileiras, encontramos um sistema de codificação das ações que pode ser útil à pesquisa sobre a dramaturgia corporal. Tal evidência reforça o vínculo criativo e cognoscitivo entre as tradições populares e a contemporaneidade do trabalho do ator.

A seguir apresentamos, de forma esquemática, os registros de trabalho criados a partir da análise descritiva da matriz corporal apresentada neste artigo. O esquema da partitura de *Maricota*, recodificado no processo criativo do ator, se encontra ainda em fase de elaboração e fará parte de trabalhos nos quais se colocará à prova a matriz corporal numa composição criada a partir do “improviso com códigos fixos”, cujo tema é o totem erótico feminino. A fim de reforçar a nossa hipótese de pesquisa, e a título de conclusão, apresentamos este esquema de partitura preparatória criado a partir do estudo e da experiência do ator-pesquisador com a dança dramática do Boi.

Registros de trabalho laboratorial (notas de trabalho de Samuel Romão)

O trabalho de análise suscitou quatro ações, intercaladas por

movimentos preparatórios calcados nos giros de Maricota, que evidenciam o princípio coreológico do movimento expressivo; já, nas ações físicas, estão caracterizados os princípios da eucinética.

A) Esse movimento preparatório nomeei de “vida”. Os giros, saltos e desenhos espaciais ressaltam, como já dito, a coreologia do espaço. Neste momento de abstração busco uma grande relação do meu corpo com o espaço, expandindo e retraindo, usando a dinâmica espacial. Os braços são fundamentais ao levar o corpo pelo espaço e são as grandes “molas propulsoras” dos giros. Os giros simbolizam nesta partitura, assim como os saltos e desenhos espaciais, o passar do tempo, a vida que se desenrola e enrola-se a cada dia, vida que é concebida pela mulher, totêm comunitário.

B) A primeira ação seria a de “apresentação”, como no cortejo. Aqui os braços é que são apresentados, como representação do trabalho e da força comunitária. Há uma grande oposição dos braços com os ombros que vão para trás levando o corpo junto, dinâmica esta recorrente no sistema de manipulação do boneco. As mãos estão abertas prontas para o trabalho. Essa ação termina com grande energia que leva o corpo ao chão numa atitude de reverência, que se transforma em um movimento figurativo que simboliza um lavar roupas, “lavar a alma”.

C) Na segunda ação, “abraço”, se dá o contato de abraçar o público, como símbolo do mundo que nos circunda. Todo o corpo se envolve nesta ação, todo o corpo necessita estar presente para poder levar a ação para seu ápice que é o abraço, culminando em uma curva para cima contorcendo e opondo vários fragmentos do corpo. Busco a ritualização e a extração espacial do ato coletivo. Neste ponto, a relação espacial continua como em “A” acrescida pela relação baseada no sistema de manipulação entre o tronco em bloco e o tronco gingado.

Em bloco, o tronco ganha em unidade e no gingado o corpo ganha na fragmentação dos seus membros, um movimento ambivalente, “rígido e flexível”.

D) O “machado”. Há uma relação objetal-imagética com o machado que leva todo o peso e a força do corpo concentrada nas mãos para cima em um salto, terminando com o descer do machado

imaginário, cortando o espaço, parando precisamente perto do público. A raiva, a força e a indignação. Erotismo indignado da mulher totêmica.

E) A última ação: “raízes vivas”. Há a ação de recolher toda a energia do espaço paulatinamente num crescente, começando nos pés subindo pelo corpo até chegar no limite máximo de expansão do meu corpo. Caindo com o corpo dobrado e flexível, que logo levanta abrindo-se e fechando-se. Abrir e fechar constante dentro da roda da vida de Maricota.

Referências

- BELTRAME, Valmor. *Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamão: festae drama dos homens no litoral de Santa Catarina*. Dissertação Mestrado – USP. São Paulo, 1995.
- DE ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- DE ANDRADE, Milton. Composição do Movimento na Partitura do Ator-Dançarino. In: *Memória Abrace VII - Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: ABRACE/UDESC, 2003.
- GONÇALVES, Reonaldo M. *Cantadores de Boi de Mamão - velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2000. *Jornal Informativo da Associação Cultural Grupo Arreda Boi*. Florianópolis: Arrédação, n. 1, 2003.
- LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- MAESTRI, Antonio João. *O Boi de Mamão no Teatro de Bonecos*. Monografia – Especialização – UDESC. Nova Trento, 2003.
- REIS, José Ribamar Sousa dos. *Bumba-Meu-Boi, o Maior Espetáculo Popular do Maranhão*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

⁷⁹ Texto baseado em palestra apresentada no seminário: A Trajetória do Teatro de Animação no Brasil, outubro, 2002, promovido pela Associação Rio de Teatro de Bonecos - ARTB.

⁸⁰ Devo minha aproximação com o teatro de bonecos a Humberto Mauro, de quem sou amiga desde a juventude, e com quem trabalhei, de 2001 a 2005, quando tive oportunidade de desenvolver alguns projetos institucionais na área e me aproximar mais, com a orientação de Magda Modesto, desse tema tão envolvente.



O Teatro de Bonecos na *Belle-Époque* carioca⁷⁹

Ana Pessoa⁸⁰

Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)



Páginas 190 e 191: Praia de Botafogo em 1908. Foto de Augusto Malta. Acervo de Milton M. Teixeira.

Página 192: atual quiosque da Prefeitura do Rio. Foto de Carlos Henrique Casanova. Acervo de Cica Modesto.



(...) em afastado recanto, uma barraquinha afestoada de metim vermelho chamou a nossa atenção. (...)

— Há lá dentro crianças e bonecos.

— As duas únicas criações de Deus que se pode amar sem receio (*João do Rio*)

No Brasil do final do século XIX, o teatro de bonecos, apesar de ser uma expressão já tradicional em meio às diversões populares,⁸⁰ ganha um novo alento com a criação da companhia do tipógrafo Batista — inspirado nas apresentações de uma companhia italiana⁸¹ na qual colaborara —, com sua própria coleção de bonecos de fio, tendo à frente o negro e matreiro João Minhoca. O boneco fazia mágicas e óperas, representava paródias, comédias, peças fantásticas e revistas, todas improvisadas, pois Baptista não escrevia seu repertório. As criações de Batista foram apresentadas pela primeira vez ao público a 30 de abril de 1882, na Cervejaria Guarda Velha

⁸⁰ O teatro de bonecos podia ser encontrado no Brasil colonial como uma das atrações das festas de barraquinhas, manifestações religiosas realizadas nos adros das igrejas

⁸¹ Possivelmente a companhia do senhor Lupi cuja passagem pelo Rio de Janeiro em 1879 e 1880 é assinalada por DUNLOP e JOÃO DO RIO.

(FREIRE, 2000:29) um dos mais conhecido café-concerto da cidade. A partir daí, seguiu-se uma série de sucessos, e o gênero passou a ser conhecido popularmente como *joão minhoca*, conforme notícia da *Gazeta de Notícias* sobre um novo parque de diversões, em julho de 1902: “apareceu nas Laranjeiras um parque de diversões com tiro ao alvo, teatrinho de *joão minhoca* e outras atrações” (ARAÚJO, 1976:143). Inseridos em meio a esquetes dos espetáculos de variedades ou em efêmeras apresentações em bares, feiras e parques, os prováveis artistas que, além de Batista, atuaram no Rio de Janeiro naquele período foram relegados ao anonimato. O mesmo não acontece com as companhias estrangeiras que, com maior suporte empresarial, têm suas temporadas noticiadas, como as duas apresentações dos Fantoches Mexicanos: em 1902, na Maison Moderne (GN 10-4-1902, apud ARAÚJO, 1976:140), e em 1905, no Jardim Novidades, quando se apresentaram ao lado de índios Bororós e do cinematógrafo. (GN 8-1-1905, apud ARAÚJO, 1976:168). Pode-se supor também que houvesse marionetes dentre as atrações das companhias de variedades européias que passavam pelo Brasil, como Cia. Francesa de Variedades, dirigida pelo ilusionista Faure Nicolay (GN, 24-3-1898, p. 6, apud ARAÚJO, 1976:106).

No final do século XIX, o Rio de Janeiro dispunha de uma diversificada programação teatral, que compreendida desde a ópera, no Teatro Lírico, passando por um leque intermediário de operetas, burletas, *vaudevilles* e mágicas, até as revistas do Largo do Rocio, ou Praça Tiradentes. Contudo, com a crise econômica que marcou os primeiros anos da República, os empresários, com dificuldades para renovar seus repertórios e manter abertas as casas de espetáculo, se voltaram cada vez mais para os gêneros populares, mesmo que sob os protestos da imprensa. Em 1896, a *Gazeta de Notícias* comenta

Consultem os cartazes dos nossos teatros, e que vêm? Incessantes reprises de velhas peças. Teatros que estiveram fechado durante meses reabrem com dramas, operetas ou mágicas estafadas,

cobertas de mofo, sem mais o mínimo interesse.

Bem sei que algumas empresas estão prometendo novidades. Mas, que são essas novidades na sua maioria? Revistas! Os nossos teatros já não põem em cena senão revistas. A revista tornou-se o único gênero explorado. A revista é a única preocupação dos nossos autores e dos nossos empresários.(GN 7/11/1896, apud ARAUJO, 1976:71)

Esse panorama começaria a ser lentamente alterado a partir de julho desse mesmo ano, 1896, quando, na rua do Ouvidor, foi apresentada ao carioca a mais recente *novidade*, o cinema. A sessão, realizada por um dos primitivos modelos, o *omniographo*, obteve muito sucesso; apesar de efêmera, a temporada marcaria o início da gradual escalada do novo invento na conquista da cena das diversões da cidade, no que teria como aliado os promotores dos espetáculos ilusionistas, como os mágicos e os marionetistas.

Já no ano seguinte, companhias de teatro de variedades européias apresentam modelos do invento em suas programações. A empresa portuguesa Cia. de Operetas, Mágicas e Revistas trouxe o kinetógrafo; o prestidigitador espanhol Enrique Moya, o cinematógrafo Edison, e Vittorio di Maio, anunciado como professor italiano, o animatógrafo. O cinematógrafo Lumière mereceu duas iniciativas, uma, pela empresa de variedades Germano Alves, que promoveu, no Teatro Lucinda, a exibição do equipamento apresentado pelo francês Henry Picolet; e outra pelos empresários Pascoal Segreto e Cunha Sales.⁸² Contudo, a primazia pela apresentação sistemática de cinema, ainda que com precárias condições de projeção, que lhe valeram o nome de *treme-treme*, foi de Arnaldo Gomes de Souza, o manipulador de bonecos que

⁸² Cunha Sales romperia a sociedade, e partiria para Petrópolis, enquanto que Segreto iria se consolidar como o maior empresário do ramo de diversões da cidade, e promoveria cada vez mais o novo invento, e tendo a sua empresa sido responsável pelas primeiras cenas brasileiras, tomadas por seu irmão Afonso em junho de 1898.

montara seu teatrinho junto ao bar do Passeio Público. O cinema conquistaria todas as camadas da população, das mais populares às altas rodas, e se tornaria, com a abertura das salas na Avenida Central, o símbolo do *Rio que civiliza-se!*, slogan das grandes transformações urbanas e sociais promovidas pelo governo de Rodrigues Alves no início do século XX.

Essas mudanças repercutiram imensamente nas formas de consumo do lazer de todos os segmentos envolvidos com as diversões populares tradicionais, exigindo novas estratégias de relacionamento com o público e seus novos hábitos sociais.

As transformações no governo de Rodrigues Alves modificaram o caráter carioca. A nossa gente, depois delas, parece menos triste, adotou as carroagens aber tas, comprou automóveis, tirou a cartola, despiu os fúnebres trajes negros, vestiu-se de claro. As senhoras aceitaram todas as audácia s da moda e, menosprezando o abafadiço recato das saias espessas, adotaram, quase sem gradação, o agradável frescor das transparentes vestes *sans dessous*. (*Careta*, n. 194, 17/02/1912 apud ARAÚJO, 1976:386).

É nesse contexto de mudança de padrões de costumes que, como reflexo da crescente valorização da criança na sociedade, se desenvolveu no Rio de Janeiro um mercado de serviços ligados à diversão infantil, com uma variada oferta de programas para o lazer da criança (ARAÚJO, 1993:175). Para “suas pequeninas excelências”

Há festas em jardins públicos e em clubes, com brincadeiras, distribuição de prêmios e doces. No período de Natal há atrações especiais, como presépio, árvores de Natal e filmes para divertirem as crianças. Há peças de teatro infantil, operetas, espetáculos de mágica, cinema, parque de diversões com carrossel e balões rotativos. (ARAÚJO, 1993:175)

A literatura infantil também se propagou nesse período, com

a publicação de suplementos, revistas e jornais infantis, como a *Tico-tico*, revista em quadrinhos, em 1906. Cresceu o número de edições de livros para crianças, de modo geral traduções ou adaptações de contos e fábulas da tradição européia, e despontou uma tímida produção nacional, marcada por mensagens instrutivas e moralizantes. Criou-se, assim um universo de lazer infantil, com rotinas e espetáculos próprios.

A domesticação da alegria

A reforma da cidade do Rio de Janeiro, realizada de 1903 a 1906, sob o comando do Prefeito Pereira Passos⁸³ se inspirou nos preceitos urbanísticos desenvolvidos pelo Barão Haussmann,⁸⁴ que rasgara “no centro de Paris, um conjunto monumental de largos e extensos bulevares em perspectiva, com fachadas uniformes de ambos os lados” (BENCHIMOL, 1992:192), e criara grandes parques. Segundo o próprio prefeito, as “ruas estreitas, sobrecarregadas de um tráfego intenso, sem ventilação bastante, sem árvores purificadoras e ladeadas de prédios anti-higiênicos” deveriam dar lugar a “vias de comunicação duplas e arejadas”.⁸⁵

A cidade foi cortada por novas avenidas, que alteraram tanto a circulação urbana como a própria maneira de se ocupar os espaços públicos, agora regidos sob novos conceitos higiênicos e disciplinares.

Por meio de decretos, o prefeito alterou práticas e costumes populares considerados impróprios para figurar na cidade saneada. Foi estabelecido rigoroso controle sobre a licença dos vendedores ambulantes, eliminaram-se os quiosques – precárias construções

⁸³ Francisco Pereira Passos (29/08/1836 – no mar, 1913) filho de aristocratas do café, graduou-se em Matemática, mas seguiu a carreira diplomática, tendo sido nomeado adido à legação brasileira em Paris, de 1857 a 1860. De volta ao Brasil, dedicou-se às construções ferroviárias. Foi Prefeito do Distrito Federal de 1903 a 1906.

⁸⁴ Georges Eugène Haussmann, nomeado por Napoleão III prefeito do Departamento de Seine de 1853-1870.

⁸⁵ <http://www2.prssiga.br/ocruz/riodejaneiro/reforma/reforma.htm>

instaladas nas calçadas para a venda de vinho, café e petiscos –, o entrudo foi proibido e deu-se combate a práticas populares religiosas e profanas, como o candomblé, a serenata, a boemia e o bumba-meboi.

“Embeleza-se” a cidade: ruas são arborizadas, antigas praças reformadas, criados grandes espaços verdes e ordenados os espaços de lazer dos cidadãos. A família é estimulada a usufruir do espaço público e estabelecer o hábito de diversão, ajudando a criar um espírito lúdico e a forjar uma vocação singular do carioca para o culto do prazer e da alegria (ARAÚJO, 1993:25).

As transformações dos hábitos de lazer atingiram também a prática do teatro de bonecos. Em vez da tradicional apresentação ambulante em feiras, parques e bares, a modernização estabeleceu a fixação de espaços públicos próprios para a realização de espetáculos para platéia infantil. A medida, promovida pelo Prefeito Pereira Passos, com provável colaboração do manipulador de bonecos Arnaldo Gomes de Souza, fez instalar uma série de casteletes de modelo francês, *guignol*, em pontos estratégicos da cidade. Ecos dessa mudança foram comentadas por João do Rio,⁸⁶ na revista *Kosmos*, em 1905, na crônica “O fim de um símbolo” (JOÃO DO RIO, 1911:285-297), onde ele narra encontro com Batista e sua tradicional companhia, com o anti-herói negro João Minhoca, o “alegre agitador” de sua meninice. Aovê-lo relegado a divertir crianças de um *garden-party*, em um autêntico *guignol* mandado vir de Paris, João do Rio o toma como símbolo de rebeldia e resistência ao espírito “cosmopolita” das mudanças: Batista recusara a manipular as legítimas *mariionnettes*, exemplo da influência francesa, e representava com seus próprios personagens, matreiros e populares, cenas de *O guarani*, obra máxima da identidade nacional forjada sob o Império.

⁸⁶ Paulo Barreto (João P. Emílio Cristóvão dos Santos Coelho B.; pseudônimo literário: João do Rio), jornalista, cronista, contista e teatrólogo, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 5 de agosto de 1881, e faleceu na mesma cidade em 23 de junho de 1921.

A instalação dos *guignols*⁸⁷ é também tributária da experiência francesa, pois Haussmann havia mandando incluir o castelete entre os vários equipamentos instalados nos parques e praças para o lazer dos parisienses, estabelecendo uma tradição que pode ser até hoje observada em Paris.

O marionetista empresário

Não se sabe precisamente quando o português Arnaldo Gomes de Souza chegou ao Brasil. Antes de se estabelecer como empresário de diversões, ele trabalhou em uma joalheira e apresentou-se na Praça da República durante o mês de abril de 1900. Há referências que ele tivesse o reconhecimento de Pereira Passos, o explicaria o arrendamento dos espaços municipais que o tornaram um empresário de diversões (GONZAGA, 1996:72).

Arnaldo tornou-se conhecido quando obteve a concessão do bar do Passeio Público, localizado à esquerda da entrada da rua do Passeio, onde promovia espetáculos de variedades e, com a alcunha de João Minhoca, apresentava seu teatrinho de marionetes.

O sucesso das apresentações atraiu o interesse da cervejaria Brahma, que mantinha então uma agressiva campanha de conquista do mercado de bebidas, até então restrito à tradicional demanda por vinho. A companhia compreendia associação com estabelecimentos populares, como parques e cafés-concertos, que se tornavam fornecedores exclusivos de sua marca, e passaram a ser conhecidos como *choppas berrantes*. Arnaldo aceitou a sociedade, “construindo em seguida um palco. As funções continuaram

⁸⁷ A origem da palavra *guignol* é o personagem central de um tipo de teatro de bonecos de luva, de feição popular e satírica, apresentado em largos e cafés, desenvolvido em Lyon, no final do século XVIII, por um tecelão de seda desempregado, Laurent Mourguet. O sucesso alcançado em suas apresentações fez com que o nome se confundisse com o do teatro de bonecos francês e viesse a denominar o próprio castelete – caixa cênica enfeitada para apresentação de teatro de bonecos – onde se realizam os espetáculos.

gratuitas, com o público tendo apenas que pagar uma consumação mínima em cerveja".(GONZAGA, 1996:72). Em pouco tempo, o bar do jardim se tornou em um dos mais importantes *choppes berrantes* da cidade.

Segundo a imprensa, teria havido interferência de Pereira Passos na instalação do estabelecimento. Em julho de 1903, "O Commentário" atribui ao prefeito a conversão do "secular jardim em lugar de diversões, e a concorrência de gente boa já se faz grande nos dias de concerto musical. (...) O Passeio Público até parece outro" (GONZAGA, 1996:72). Em 1905, Arnaldo associou-se ao italiano Sr. Victor de Mayo⁸⁸ para o uso de um pequeno aparelho cinematográfico e umas doze ou quinze películas de limitada metragem. A iniciativa foi um sucesso, e as exibições ao ar livre tornaram o Passeio Público um ponto de reunião obrigatório das melhores famílias do Rio de Janeiro.

Era um gosto ver-se então aquela gente apinhada ao derredor das pequenas mesas, onde se continuo os garçons vinham depor garrafas, acompanhar interessada as cenas que na tela suspensa ao fundo do terraço, céleres passavam...

E aos domingos a petizada, mais as mamãs e as aias, lá vinham encher o ambiente de esfuziante alegria.

O *treme-treme* era então a querida diversão do carioca, que lá estava sempre a postos, cerveja a frente, a ver as *novidades* do Arnaldo (GONZAGA, 1996:73).

Arnaldo esteve também associada ao guignol instalado em Botafogo, conforme notícia sobre as diversões cariocas em 1906:

⁸⁸ Vittorio di Maio (1852-1920) Nascido em Nápoles, foi o responsável pela primeira sessão noticiada de filme brasileiro, em 1897 e, anos depois, atuou como promotor do cinema em São Paulo. Apesar do sucesso do empreendimento no Passeio Público, em 1905, ele logo deixaria a sociedade, sem antes ensinar o ofício de projecionista ao gerente do bar. Em 1908, se instalou em Fortaleza, onde inaugurou o primeiro cinema fixo do estado e, em 1911, inauguraría, no Crato, o Cinema Paraíso. Atuou também no Rio Grande do Sul e na Bahia. Morreu em Fortaleza, cego e empobrecido.

Na praia do Botafogo existia o teatrinho *guignol*, que dava espetáculos infantis de fantoches — o chamado João minhoca— ao ar livre, a 200 réis o ingresso. Seu proprietário era o amigo das crianças, Arnaldo Gomes de Souza (ARAÚJO, 1976:183).

Arnaldo tinha negócios também nos botequins do Derby Club durante as temporadas esportivas (SC 01/11/1934:27) e se associaria à família Ferrez, com quem se abastecia de filmes para as sessões no Passeio, na instalação do Cinema Pathé na avenida Central,⁸⁹ inaugurado em setembro de 1907.

O fim das sessões de cinema, contudo, não interrompe as atividades do bar que, conforme depoimentos, manteve também sua atração para crianças. Lá, havia um teatrinho, onde, aos domingos, acorria a garotada e, todas às noites, se exibiam cançonetistas, acompanhadas ao piano (DUNLOP, s/d:75).

Com as atenções da cidade voltadas para a Avenida Central, a clientela do Passeio Público se concentrou nos moradores do vizinho bairro da Lapa, então com grande vitalidade, onde conviviam famílias, em sua maioria de imigrantes portugueses, e pessoas ligadas à vida boêmia.

O teatrinho manteve-se seu sucesso entre as crianças, conforme depoimento de uma antiga moradora,

A mamãe nos arrumava bem bonitos, engomados (...) e nos levava ao Passeio Público. Ficávamos tempos esquecidos admirando o Aquário. Era lindo! Quase sempre assistíamos ao teatrinho para crianças (...) sentados em cadeiras em torno do palco improvisado. (COSTA, 1993:25)

⁸⁹ A sociedade, chamada Arnaldo & Cia., duraria até 1912, quando terminou o contrato de aluguel da sala de exibição. Sozinho, ele montaria o Eclair Pathé que, inviabilizado pela guerra, não durou seis meses. Arnaldo foi também produtor de *Nho Anastácio chegou de viagem*, filmado por Julio Ferrez em 1908; em seguida, ele associou-se a outros investidores para criar o Ciclo Teatral Brasileiro, cuja proposta era arrendar e gerenciar uma cadeia de teatros da cidade. A firma faliu em poucos meses, levando quase todas as economias do manipulador de bonecos. Arnaldo passou a trabalhar em restaurante. Morreu pobre e esquecido em 1941.

Os *guignols* do Rio de Janeiro

Conforme prometera, o general prefeito conservou a ornamentação do Campo de Santana e demais instalações que foram feitas para os festivais ali realizados “(...) foram também deixadas as diversões que no aprazível parque funcionaram no sábado e domingo,” entre eles, “o cinematógrafo, o teatrinho *guignol* e o carrossel” (GONZAGA, 1996:41).

A notícia aprovava a conservação de atrações implantadas por Pereira Passos pelo seu sucessor, Francisco de Souza Aguiar.⁹⁰ Contudo, as informações sobre os casteletes no Rio de Janeiro não são suficientes para se precisar os desdobramentos do apreço de Pereira Passos. O que se dispõe sobre o assunto são trechos de depoimentos e referências de memorialistas e poucos documentos iconográficos. Suponho que tenham sido implantados, na gestão de Pereira Passos, os da Praia de Botafogo e do Pavilhão Mourisco e, na gestão seguinte, outros nas praças de Copacabana, Tijuca e Méier. O material que se dispõe, porém, permite que se constate o paradoxo original da denominação genérica de *guignol*, designação de um tipo de teatro de luva, para qualquer tipo de castelete, sejam os dimensionados para bonecos de luva ou marionetes de fios.

Desenhos aquarelados⁹¹ e fotografias⁹² constituem uma informativa iconografia sobre a estrutura desses *guignols*. Os desenhos são de projetos de dois *guignols*, por Archimedes José da Silva, de 1905, para os *jardins* da Praia de Botafogo, reformados por Pereira Passos para ser uma grande área de lazer da cidade. As fotografias são de Augusto Malta, fotógrafo oficial da Prefeitura da Capital Federal entre 1903 e 1936, que documentou os três *guignols* instalados em praças e no anexo do Pavilhão Mourisco. Os projetos

⁹⁰ Francisco de Souza Aguiar (1855-1935), engenheiro, general de brigada e político brasileiro, projetista e responsável pela construção do Palácio Monroe. Foi prefeito do Distrito Federal (cidade do Rio de Janeiro) entre 1906 e 1909, nomeado pelo presidente Afonso Pena.

⁹¹ Depositadas no Museu da Cidade do Rio de Janeiro.

⁹² Depositadas no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

arquitetônicos indicam dois tipos de *guignols*, com diferentes dimensões. O castelete menor tem a planta quadrada, com 3 metros de lado, e fachada em estilo neoclássico, com colunas e frontão, onde está a inscrição *guignol*. O castelete maior está detalhado em duas pranchas, uma com as fachadas principal e lateral, em estilo neoclássico, e outra, com planta baixa e corte. A construção tem formato retangular, com 2,5m de frente e 5m de profundidade; na fachada de trás, uma escadaria com cinco degraus dá acesso ao interior, dividido em dois ambientes por uma meia parede. A seção frontal, onde uma pequena projeção marca a boca de cena, é ventilada por dois “olhos” com treliças nas laterais, enquanto que a seção posterior é ventilada por janelas laterais. A divisão interna sugere a distinção de uso de um ambiente para apresentação e de outro para a preparação dos manipuladores e guarda dos materiais de cena. Com o frontão decorado com arabescos, a inscrição *guignol* é exposta na flâmula que tremula no mastro central. Lucila, uma das netas de Rui Barbosa, se recordaria do *guignol* de Botafogo em seus passeios infantis, na década de 1920.

Depois íamos andar a pé. Nós íamos da São Clemente até à Rua Osvaldo Cruz. Um em cada mão dela (*a Nurse*). E lá tinha o guignol, nós víamos o guignol e voltávamos. Tinha o Pavilhão de Regatas onde a gente tomava limonada. Sorvete era mais raro.⁹³

As fotografias dos *guignols* de praças estão identificadas quanto as suas respectivas localizações — Praça Serzedelo Corrêa (Copacabana), Praça Saenz Peña (Tijuca), e Botafogo —, mas somente a da Tijuca traz uma data, 16-08-1927. O castelet de Botafogo corresponde ao menor dos *guignols* desenhados por Archimedes José da Silva, inclusive com a inscrição *guignol* na fachada, e diferente dos outros dois, semelhantes entre si, que não

⁹³ Depoimento de Lucila Batista Pereira (São Paulo, SP, 1914 – Rio de Janeiro, RJ, 2001), neta de Rui Barbosa, que morou com os pais na Vila Maria Augusta até 1924, quando a avó mudou-se para a rua Hilário de Gouveia nº 88. Arquivo do Museu da Casa de Rui Barbosa, concedido em 23/8/1994.

trazem a inscrição. Pode-se, supor por suas formas que os casteletes das praças sejam posteriores ao de Botafogo.

Flagradas pelo fotógrafo em momentos de ociosidade, as construções e os bancos da platéia servem de cenário para crianças em seus passeios matinais. Somente um cartaz, no *guignol* de Copacabana, que anuncia o preço do espetáculo, testemunha sua vocação de espaço teatral. Sobre eles, há o testemunho de Olga Olbry, sem indicação de data, mas que pode se supor das décadas de 1940-1950.

No Rio de Janeiro existiam ainda, há alguns anos, dois teatrinhos de Bonecos, em Copacabana e na Tijuca, erroneamente chamados “*guignol*”, pois eram marionetes, de caráter popular – uma sessão de dez minutos custava dois tostões. O público ficava sentado em bancos, ao ar livre, num recinto cercado por uma lona, os bonecos tinham uma casinha com um palco muito bom, mas péssimas condições de acústica. A gente não entendia o diálogo, sem perder muito com isto, pois que as peças não tinham grande valor. Os trabalhos de urbanização acabaram com esses teatrinhos, que foram demolidos (OLBRY, s/d:28).

A fotografia de Malta, datada de junho de 1907, registra o Pavilhão Mourisco, erguido no período do “embelezamento”, 1906, para servir de café-concerto, mas que “não passou de bar-restaurante” (DUNLOP, s/d:128).

Um pouco atrás da construção principal, se vê o teatro, que integrava a área de recreação formada por um carrossel e um ringue de patinação. O *guignol* seguia o estilo neo-persa do Pavilhão e tinha a fachada principal tomada por uma grande boca de cena, sugerindo a previsão de usos outros além de espetáculos com bonecos, onde ocorriam animados espetáculos...

A pequena construção que se vê à esquerda era o *guignol* que fazia a delícia da petizada. Nas tardes de espetáculo, o teatrinho era cercado pelas crianças. A hora de subir o pano tomavam lugares nos bancos enfileirados diante do palco, o arrecadador de níqueis

procedia à sua frutuosa diligênciā e o divertimento principiava, sob risadas gostosas da criançada (DUNLOP, s/d:128).

Anos mais tarde, na década de 1930, o Pavilhão Mourisco seria a sede de uma iniciativa pioneira de biblioteca infantil, coordenada por Cecília Meireles, mas os depoimentos sobre essa experiência não fazem nenhuma menção ao *guignol* ou mesmo ao uso de teatro de bonecos. Recentemente, em 2003, a Prefeitura do Rio de Janeiro procurou resgatar a presença do *guignol* em espaços públicos, instalando casteletes no Jardim de Alah (Ipanema), Quinta da Boa Vista (São Cristóvão), Jardim do Méier (entre as ruas Santa Fé e Arquias Cordeiro, no Méier), Praça Xavier de Brito (Tijuca) e na Praça da Harmonia (Gamboa). A experiência, porém, defrontou-se com inúmeras dificuldades, desde a limitada oferta de espetáculos compatíveis com essa estrutura cênica, à descontinuidade de verba para assegurar a manutenção da programação ao vandalismo, que danifica os casteletes.

Referências

- A paisagem desenhada: o Rio de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A Vocaçāo do Prazer: a cidade a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARAUJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte – DGDIC. Divisão de Editoração, 1992 (Biblioteca Carioca; v. 11).

- COSTA, Rosalina Maria. *Em Busca do Espaço Perdido - Reconstrução das Identidades Espaciais do Bairro da Lapa na Cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação – Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.
- DUNLOP, Charles. J. *Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Laemmert, s/d.
- FREIRE, Susanita. *O fim de um Símbolo: Theatro João Minhoca Companhia Authomatica*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2000.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- JOÃO DO RIO. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.
- LEROUDIER, Henri. *Lyon Guignol*. Lyon: Editions S.M.E., s/d.
- LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Topbooks, 2000.
- OLBRY, Olga. *O Teatro na escola*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Periódicos:

- Gazeta de notícias* (GN)
Suplemento Cinearte (SC)



O Hohnsteinerkasper em Pomerode (SC)

Ina Emmel

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC



Página 207: Kasper. Foto de Ina Emmel

Página 208: Gretel (mulher do Kasper) . Foto de Ina Emmel.

König (rei), Gretel (mulher do Kasper), Kasperl, Hofdame (dama de companhia da corte) e Prinz (príncipe). Foto de Ricardo Pacheco.

Nota da autora: gostaria de agradecer à Prof.^a Dr.^a Dalva Godoy (CEART/UDESC) por ter provocado essa discussão em torno do resgate histórico do teatro de bonecos em Pomerode. Os agradecimentos vão também para o Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (CEART/UDESC) e ao seu orientando de TCC, Ricardo Tessaro Pacheco, que entusiasticamente abraçaram a causa e deram início à pesquisa, envolvendo-me nela.

“Na, seid ihr schon alle da?”⁹⁴ (Kasper)

Um bonequeiro: qual é a imagem que se tem de um bonequeiro? Tradicionalmente não é a de uma pessoa de terno e gravata, séria e compenetrada, de formação sólida e conservadora em um Instituto Pré-Teológico e em um Liceu, administrador/procurador de uma empresa de porte razoável, membro atuante em uma comunidade que tinha na Igreja o seu ancoradouro mais seguro, empenhado em fundar uma escola melhor para os seus filhos e as crianças dessa comunidade. Essa questão da imagem fica ainda mais instigante se situarmos esse bonequeiro geográfica e historicamente. Reporto-me à pequena cidade de Pomerode⁹⁵,

⁹⁴ “E então, já está todo mundo aí?” – Primeira fala em qualquer apresentação de *Kasperletheater*, logo após a música-tema *Tra-tra-trallala, tra-tra-trallala*.

⁹⁵ Lembro que em Pomerode, considerada a “cidade mais alemã do Brasil”, até os dias de hoje se preserva a língua alemã em muitas de suas instâncias discursivas. Existe, inclusive, um projeto em andamento, de re-introdução da língua alemã no currículo escolar já desde a 1ªsérie do Ensino Fundamental.

no interior de Santa Catarina, no final dos anos 40, logo depois da 2^a Guerra Mundial, época em que ainda era distrito de Blumenau. Um contexto onde a língua, a cultura e consequentemente também a identidade *teuta* nas comunidades no sul do Brasil agonizavam em nome de um “espírito nacional” imposto a “ferro e fogo” pela Campanha de Nacionalização empreendida durante o governo ditatorial de Getúlio Vargas, de 1937-1945.⁹⁶ Um período, poder-se-ia pressupor, pouco propício para “ressuscitar” essa tríade, uma vez que traumas dessa sorte necessitam de muito mais tempo para serem superados, se é que o são integralmente algum dia (KLUG, 2004).

Mas o bonequeiro em questão resolveu se aventurar mesmo assim. Os pilares da Igreja e Escola que sempre deram sustentação aos colonizadores alemães e a seus descendentes na dura tarefa de “desbravar” plagas sul-brasileiras em todos os sentidos, impondo-se nelas como cidadãos, parecem ter sido determinantes também no projeto cultural de Hildor Edgar Emmel, e de parte dos membros da comunidade luterana local. Ele próprio não era um pomerodense nato⁹⁷, mas certamente tornou-se um de coração.

Durante os primeiros anos da década de 50, em colaboração com as indústrias e comércios locais, idealizou a construção de uma escola primária modelo, uma vez que as escolas que existiam anteriormente, então intituladas *Deutsche Schulen* (Escolas Alemãs), tinham sido fechadas ou “nacionalizadas” (SEYFERT, 2000). Em 1957 a Escola Primária Dr. Blumenau foi finalmente inaugurada, o nosso personagem o seu presidente. O *Gemeindehaus* (Casa da Comunidade), onde funcionava inicialmente a referida escola (que em seguida recebeu sede própria nova, no mesmo pátio), sede também do Jardim de Infância Belém e da Ordem Auxiliadora das Senhoras Evangélicas (*Frauenverein*, ou OASE), igualmente das

⁹⁶ Evidentemente que a campanha também se estendeu a outras etnias.

⁹⁷ Nasceu no município de Vera Cruz-RS em 30/09/1922. Mudou-se para Pomerode em 1949 para assumir o cargo de procurador na Porcelana Schmidt S.A., por recomendação do seu sogro.

reuniões da Juventude Evangélica (também comandada pelo Sr. Emmel), serviu de palco para as empreitadas artístico-culturais organizadas por ele. Considerando as condições da época, o salão tinha boa infra-estrutura, implementada conforme ditames técnicos que o Sr. Emmel trouxe junto com a sua formação, bem como resultado de suas pesquisas em literatura especializada: um bom palco com tablado elevado, cortina e coxias, jogo de iluminação e até uma área razoável utilizada como camarim.⁹⁸ Nesse *Gemeindehaus* pôde desenvolver a sensibilidade apurada para as artes em geral, começando por cativar os jovens locais que participavam da Juventude Evangélica para as artes cênicas. Os primeiros experimentos eram encenações religiosas, sempre dirigidas por ele (“*Jesus und seine Jünger*”, ou seja, “Jesus e seus discípulos”, um dos títulos encenados). Os que participaram destas encenações guardam até hoje lembranças marcantes, principalmente quanto ao rigor da direção e o comprometimento exigido pelo diretor Emmel da parte dos atores. Outras formas profanas de representação artística e cultural vieram em seguida ou eram acrescidas ao programa religioso. Muito comuns eram os esquetes, o teatro de sombras e mímica, truques de mágica e de destreza, e, finalmente, o teatro de bonecos.

Como com tudo que empreendeu na vida, o então futuro bonequeiro, apesar do dom artístico, não confiava apenas na sua intuição para dar corpo aos seus projetos. Seu autodidatismo era sustentado por uma bibliografia especializada, bastante significativa levando-se em conta as condições da época, principalmente em se tratando de importação de livros e revistas estrangeiras.

A literatura especializada e o interesse por arte em geral

Para dimensionar que tipo de literatura específica ele se valia, seguem alguns títulos, resgatados de sua biblioteca particular:

⁹⁸Tempo depois, ele organizou uma biblioteca neste camarim, com doações de livros da Alemanha, doação esta articulada pelo grande benemérito da cidade e seu amigo desde os tempos de internato: o Pastor Edgar Liesenberg.

- **Puppen Spieler Mensch Narr Weiser** (1958): uma coletânea organizada por Herbert Just em homenagem aos 70 anos de Max Jacob, o criador do Grupo Teatral de Bonecos Hohnsteiner e então eleito presidente mundial da UNIMA.⁹⁹ Nessa revista, os admiradores, amigos e colaboradores de Max Jacob falam sobre a origem do grupo, sobre a personalidade do homenageado e os efeitos da mesma no teatro de bonecos em todo mundo. Exploram a divulgação mundial do grupo Hohnsteiner, também como teatro de bonecos para adultos, seus segredos e suas influências nos mais diversos recônditos da sociedade, especialmente em uma Alemanha pós-guerra.

- **Kasperle-Bastelbuch** (1950): os autores e bonequeiros Ella e Fritz Martini fazem um apanhado geral sobre confecção de bonecos, empanadas e demais acessórios que compõem um teatro *Kasperle*. Na introdução destacam as diferenças do *Kasperletheater* para outras formas animadas, situam esse teatro teoricamente explorando seu percurso desde a origem do Kasper, que foi trazido para Alemanha em pleno século XII, presumidamente pelas legiões romanas. Justificam as adaptações empreendidas na figura do Kasper nos mais diversos cantos do mundo como sendo uma característica do Kasperem si: “O Kasper transforma-se eternamente e no fundo permanece eternamente o mesmo”. Constatam ainda uma característica imprescindível do bonequeiro: “Este deve ser popular tal qual o Kasper o é, precisa ser acessível ao homem comum e à criança e essa ligação calorosa precisa se dar ao primeiro contato, brotando do âmago mais profundo da alma humana. (...) E ele precisa saber rir, rir do fundo do coração!” (MARTINI e MARTINI, 1950: 4-5) (tradução minha, I.E.).

- **Das Kasperlbuch** (1934): de Siegfried Raeck. Na apresentação do livro está dito que se trata de uma tentativa pioneira, no âmbito de um trabalho cultural, de publicações que se constituam em uma ajuda prática, abrangente e acessível. A opção de começar a série de publicações exatamente pelo *Kasperletheater*

⁹⁹ Em uma carta-homenagem publicada nesta revista, Gerald Morice faz referência à eleição de Jacob à presidência mundial da UNIMA no ano anterior, ou seja, em 1957, em Praga.

se dá em função da revitalização experimentada pelo mesmo na época (comento essa obra em detalhe mais adiante).

- **Musik für Holzköpfe** (1953): (“Música para cabeças de madeira”) a autora Irmgard Wesemann coleta aqui as músicas alegres, tal como aparecem nas apresentações dos *Hohnsteiner Puppenspiele*. O livro é “apresentado” pelo próprio Kasper e é encabeçado pelo famoso *Kasperlied* (*Tra-tra-tral-lalla, tra-tra-tral-lalla...*) composto por Max Jacob, que, segundo o Kasper, teria sido a sua única composição, “uma verdadeira obra prima, uma espécie de *Opus 1 und opus letzt*” (“Opus 1 e Opus Último”). As fotos e os comentários no livro também são de Jacob.

- **Der Spiel-und Bühnenraum** (1959): Karl Walter se propõe a apresentar uma pequena cartilha para leigos sobre planejamento, projeto e execução de palcos em geral. O livro é ilustrado e detalha estruturas teatrais para os mais diversos fins, posicionamento ideal de espectadores, fixação e manipulação de cortinas, iluminação etc. No final da obra o autor lança um glossário de termos técnicos referentes à composição de palcos.

- *Die Hohnsteinerbühne Friedrich Arndt – Hamburg In: Meister des Puppenspiels: Hervorragende deutsche und ausländische Puppentheater der Gegenwart* (s.d.): esta revista sobre os mestres alemães e internacionais do Teatro de Bonecos, editada por Fritz Wortelmann, em seu volume 14, dedicado à *Hohnsteiner Bühne*, traz dois textos teóricos. Um deles do próprio criador do grupo, Max Jacob, em que ele explora a filosofia e a arte de seu empreendimento. O outro texto, de Rudolf Lennert, é dedicado à Friedrich Arndt, o sucessor de Jacob na direção do grupo e considerado o “bonequeiro filósofo”. Lennert aborda aqui a relação dos Hohnsteiners com o teatro de bonecos para adultos, e a exploração de elementos pantomímicos (o famoso cachorro *Bobby*, por exemplo). A revista apresenta fotos dos bonecos em detalhe e também do próprio Jacob manipulando o seu Kasper.¹⁰⁰

¹⁰⁰As outras revistas da série contemplam outros grupos teatrais de bonecos, a citar, o volume 9 que é dedicado ao “*Salzburger Marionettentheater*”, o volume 7 ao “*The Hogarth Puppets*”, o volume 6 à “*Die Augsburger Puppenkiste – Marionettentheater von Walter Oehmichen*”.

- **Das neue Kasperbuch** (s.d.): Erika Zimmermann apresenta o que ela chama de “novas peças e enredos para teatro de bonecos”, incluindo também orientações de encenação. São seis peças e quatro enredos para desenvolvimento próprio. No final da obra a autora apresenta um pequeno glossário, com orientações sobre sonoplastias e cenografias determinadas, bem como sobre técnicas de manipulação de bonecos específicos (por exemplo, como o diabo deve entrar em cena, como se comporta o crocodilo¹⁰¹, ou como o Kasper precisa inclinar a cabeça ao se dirigir ao público, uma vez que este está sentado, ficando, assim, bem abaixo da linha de “visão” dele).

A biblioteca do Sr. Emmel era composta também de clássicos da literatura universal, assinatura de revistas especializadas importadas sobre jardinagem e paisagismo¹⁰² e sobre marcenaria. Emmel também era amante da música, ele próprio tocava violino; seus discos preferidos eram de ópera (Caruso e Maria Callas seus cantores favoritos). Para seus filhos a preocupação girava em torno da literatura infantil clássica, discos com essa literatura narrada, cantigas de roda. Provia o Jardim de Infância com peças de teatro e assessorava as professoras na encenação das mesmas com as crianças. Além disso, se interessava por fotografia; sua máquina era da melhor qualidade (uma Zeiss, inclusive com flash). No início da década de 60, com o advento da fotografia colorida para leigos, ele foi certamente o pioneiro nessa arte em Pomerode em termos não profissionais. Interessava-se também por gravações, possuía um “super” gravador de rolo da marca Grundig, uma revolução para a época. Cito isso apenas para chamar a atenção de que não se tratava de um leigo em matéria de arte e cultura e que seu gosto artístico abrangia as mais diferentes formas de representação. Como surgiu efetivamente o contato com o teatro de bonecos só pode ser conjecturado. A bibliografia mais antiga de sua biblioteca é o livro de Raeck (1934) citado acima. Esse livro é uma edição ilustrada,

¹⁰¹ Também um dos componentes pantomímicos no teatro Hohnsteiner.

¹⁰² O seu jardim participou de concurso internacional e a ele foi dedicada uma edição especial da tal revista, numa época em que as fotos participantes eram em preto-e-branco.

de 180 páginas, e com um emblema identificando o seu dono original, o Pastor Werner Andresen, seu sogro. Em sua primeira metade, traz orientações para montagem de um teatro de bonecos *Kasperle*, com referências técnicas detalhadas sobre a empanada, equipamentos desta, confecção de cabeças e figurinos de bonecos (com detalhamento sobre pesos e medidas ideais), angulação e técnicas de manipulação, técnicas de representação, iluminação, detalhamento das coxias e de cortinas como cenário, as figuras tradicionais do *Kasperle*, o sentido do *Kasperletheater*. O que é particularmente interessante é que toda essa parte teórica e as respectivas ilustrações são descritas em forma de diálogo teatral em linguagem infantil entre o *Kasper* e o diretor, o *Kasper* e diversos personagens (por exemplo, a avó, o mágico, o diabo).¹⁰³

Na segunda metade, o autor Raeck faz um levantamento crítico da literatura especializada sobre teatro de bonecos na Alemanha até aquela época e principalmente de peças teatrais para encenação com bonecos de luva (título desta parte: *Kritische Kasperlbücherei*), onde classifica as obras, além de apresentar o enredo, por editora e número de páginas, por grupo de interesse (por exemplo, por faixa etária), por critérios técnicos de exequibilidade (o autor mesmo dá sugestões de melhorias e cortes etc.), possível adequação pedagógica, nível lingüístico e artístico das peças etc. No final do livro existe ainda uma classificação remissiva por temática abordada ou personagem específico nas referidas peças (por exemplo, tema: liberação, persistência; personagem: bruxa, diabo, princesa). A escolha das peças encenadas em Pomerode certamente foi influenciada por essa crítica.

A figura do *Kasper*¹⁰⁴

O que considerei particularmente interessante como critério avaliativo adotado por Raeck é se a figura do *Kasperle*, nas peças

¹⁰³ Estou solicitando autorização para tradução desta parte para o português e sua posterior publicação.

¹⁰⁴ Para o resgate histórico da figura do *Kasper* no teatro alemão veja também CONCEIÇÃO, 2006:94-110.

por ele levantadas e analisadas, estava devidamente contemplada e se as respectivas ações respeitavam “corretamente” a constituição do *Kasperle* no imaginário infantil. Até que ponto esses critérios eram essencialmente subjetivos fica difícil de avaliar com base em uma obra somente e também devido a minhas limitações teóricas no âmbito da teoria teatral. Mas que essas preocupações também eram determinantes para o bonequeiro pomerodense em suas apresentações, as pessoas que com ele conviveram mais de perto podem confirmar. Afirmações como “*das ist aber nicht stilgerecht!*” (“só que isso não respeita o estilo!”) eram uma constante nos seus rompantes auto-críticos ou diante de algumas das apresentações de teatro de bonecos *Kasperle* que ele e a família assistiam.

Raeck concebia o *Kasperle* assim:

Ele é, em todas as suas características e ações, a idealização da criança, ou seja, um moleque despreocupado, natural e saudável, um herói que supera todas as dificuldades. Também é mais forte e corajoso do que qualquer um, divertido e fiel, e que luta somente pelo bem, luta também contra a morte e o diabo e toda sorte de injustiças. Ele é, portanto, o espelho da alma das crianças de nosso povo. (...) Nesse *Kasperl* e nas suas ações existe, por si só, uma grande “tendência”, se podemos dizer assim. Observemos, para tanto, uma vez o público infantil na apresentação de um *Kasperletheater*. Excitadas aos extremos, até que limites as crianças ajudam esse seu herói, o Kasper, em direção à vitória? Nenhuma criança sequer o delata, nem mesmo quando a bruxa malvada quer oferecer ouro, pérolas ou chocolate em troca. (RAECK, 1934:11)

Raeck pergunta ainda se não existiria também uma tendência de efeito profundo nas apresentações do bem cultural popular dos contos e das sagas alemãs. E recomenda que o acréscimo de tendências particulares a essas tendências poderosas e extremamente saudáveis que cresceram em solo popular seja feito de modo a se atrelarem organicamente ao caráter já conferido à figura do *Kasperl*.

Acredito que o bonequeiro/diretor Emmel tinha muito claro para si do que consistia essa “tendência” de que fala Raeck. Ele procurava constantemente ser fiel a ela nos mínimos detalhes. A preocupação era essencialmente artística e, portanto, orgânica. Só assim ele próprio conseguia avaliar o que, dentro do *Kasperlespiel*, era verdadeiramente eficaz, o que era possível e o que não era. E dentro desses limites ainda havia espaço para outras “possibilidades”.

O Grupo Teatral Hohnsteiner e os seus bonecos

Porém, no livro de Raeck nenhuma referência é feita ao grupo teatral dos Hohnsteiners, talvez por se tratar de uma publicação austríaca. Mas a *Hohnsteiner Bühne* foi a base do teatro desenvolvido por Emmel em Pomerode. Assim, os caminhos que levaram o bonequeiro pomerodense a essa companhia teatral “*Hohnsteiner Puppenspiele*”, fundada em 1921 em Hartenstein (Erzgebirge), pelo dramaturgo Max Jacob¹⁰⁵, também seu diretor artístico por muitos anos e presidente mundial da UNIMA, devem ter sido motivados por uma apresentação do grupo alemão no Teatro Carlos Gomes em Blumenau.¹⁰⁶

Essa companhia foi transferida, em 1928, para a Jugendburg Hohnstein (daí o seu nome), na região de Dresden, e, em 1945, para Hamburgo¹⁰⁷, onde estabeleceu uma parceria com o grupo de

¹⁰⁵ Max Jacob escreveu também muitas das peças consideradas “clássicas” do *Kasperletheater*, além da música-tema, a *Ouvertüre* dos Hohnsteiner (“Tra-tra-trallala, tra-tra, trallala...”).

¹⁰⁶ Hera Emmel Hoffmann, a filha mais velha do Sr. Emmel, lembra que para essa apresentação era exigida a idade mínima de 10 anos, e que o irmão Werner Emmel só contava com 8 na época. O Sr. Emmel “autorizou” o filho a mentir (algo que o Kasper certamente teria condenado veementemente e daí o desconforto do menino), caso alguém o barrasse na entrada do teatro. Assim sabe-se que o ano dos Hohnsteiners em Blumenau foi 1958.

¹⁰⁷ Segundo LANDAHL (1958: 64), Hamburgo seria uma cidade tradicional de bonecos, principalmente de bonecos de luva. O “espírito nórdico” não seria tão receptivo ao teatro de marionetes. Além disso, o Kasper de Hamburgo falava o dialeto local *Plattdeutsch*, o que também seria um elemento propício de identificação do povo com ele.

Jean-Loup Temporal de Paris. Mais tarde, também na cidade de Essen foi fundada uma filial da *Hohnsteiner Bühne*. Sabe-se também, que ela não foi a “criadora” do *Kasperl*, uma vez que esse tem mais de 800 anos. Mas foram os Hohnsteiners que o lapidaram como “arte de bonecos”, do mesmo modo como os Irmãos Grimm transformaram os contos infantis de tradição oral popular em “contos artísticos.” (LANDAHL, 1958:67)

As pessoas do convívio familiar de Emmel lembram que seus primeiros experimentos foram feitos com confecção própria de bonecos em papel machê, mas que não devem ter resistido ao tempo, ou simplesmente foram descartados quando passou a importar as maravilhosas cabeças entalhadas à mão, em madeira, e pintadas à mão, diretamente das oficinas da companhia Hohnsteiner em Hamburgo, Alemanha. Membros da família lembram também que existia um catálogo com as fotos dos bonecos produzidos artesanalmente, que podiam ser adquiridos por encomenda. E ainda que inicialmente foi comprado o que foi convencionado na época como sendo o “*Kleiner Kasperl*” (o Kasper pequeno), e que deve ter vindo com o respectivo figurino, uma vez que, como se sabe também, só esse boneco possui “pernas”,¹⁰⁸ portanto, um figurino muito difícil de ser copiado a partir de uma foto. As cabeças importadas são as legítimas *Hohnsteiner*; em um dos bonecos a identificação está inclusive estampada na base. O acabamento é perfeito e mesmo depois de 50 anos na família, e grande parte desse tempo meramente depositados em um baú num sótão escuro, elas estão em ótimo estado. As cores se mantiveram praticamente intactas, o que comprova a qualidade do produto. Os figurinos foram todos restaurados ou refeitos¹⁰⁹ depois que os

¹⁰⁸ A Sra. Emmel tinha presenteado seu neto mais velho (Carlos Henrique Koch) com esse boneco mais a avó do Kasper, talvez na esperança de ele fosse se interessar por essa arte. Como isso não aconteceu, Helga Emmel Koch doou-os, no início da década de 90, a uma escola particular em Timbó-SC.

¹⁰⁹ Trabalho realizado por Helga Emmel Koch (filha), Jutta Reuwsaat (irmã da Sra. Emmel) e eu.

bonecos foram resgatados desse sótão da casa do Sr. Emmel, quando esta foi vendida em 2005, depois da morte da Sra. Emmel.

Até os dias atuais é possível adquirir os bonecos *Hohnsteiner*, mas a qualidade não é mais a mesma das cabeças e dos figurinos produzidos nas décadas de 50 e 60.¹¹⁰

A coleção de Emmel

A coleção é constituída de: o *Kasperl* (nesse caso, o *grosser Kasperl*), a *Gretel* (esposa do Kasper), o *Seppl* (o melhor amigo do Kasper), o *König* (o rei), a *Königin* (a rainha), o *Hofmarschall* (o primeiro-ministro da corte), o *Prinz* (o príncipe), a *Prinzessin* (a princesa), a *Hofdame* (a camareira da corte), o *Teufel* (o diabo), a *Hexe* (a bruxa), o *Räuber1* (o ladrão 1, barbudo), o *Räuber2* (o ladrão 2) e o *Neger* (o negro), totalizando, portanto, 14 bonecos. Quanto aos figurinos, sabe-se que eram muito caros e como a esposa do Sr. Emmel era muito habilidosa na arte da costura, ela mesma confeccionou-os a partir das fotos dos catálogos e dentro dos padrões de modelagem estabelecidos no livro de Raeck (1934:39) e de Martini e Martini (1950:22), conforme pude constatar medindo e observando os detalhes de modelagem dessas roupas. Imaginei que a razão para exatamente essa seleção de bonecos estivesse atrelada à escolha das peças a serem encenadas, embora os textos continuassem vindo bem depois da aquisição das cabeças. Mas Lippert (1958: 69) deu-me uma luz nesse sentido quando diz: “Desde que os homens pensam, o bem luta contra o mal, e dito na linguagem dos bonecos: o *Kasperl* luta contra o diabo, o *Seppl* contra o ladrão, a princesa contra a bruxa etc.” (tradução minha, I.E.) Assim, como essa é também uma temática recorrente nas peças de *Kasperletheater*, a opção por exatamente essa série de bonecos deve ter tido sua razão de ser (além de econômica, uma vez que eram, já naquele tempo, quase que impagáveis). Lembro ainda que a cabeça do

¹¹⁰Tive oportunidade de ver esse material atual em uma viagem à Alemanha, em início de 2006.

Ladrão 2 (que, afinal, não é tão “sinistro” como o Ladrão Barbudo!), da *Hofdame*, e do *Neger* eram polivalentes, ou seja, cumpriam outros papéis dentro das tramas, ajustando-se para tanto evidentemente o figurino.

A estrutura da empanada

O Sr. Emmel também se interessava por técnicas de marcenaria e assinava revistas especializadas sobre esse assunto. Assim, deve ter idealizado e projetado ele mesmo a estrutura da barraca, dentro dos parâmetros recomendados pela literatura especializada sobre o *Kasperletheater*, uma vez que nenhum projeto foi localizado na literatura especializada de sua biblioteca que se conformasse exatamente aos moldes estruturais e de encaixe que possui o teatro em meu poder.¹¹¹ O quadro cenográfico atende às prescrições de Max Jacob e sua *trupe*. Uma lona verde, ajustada milimetricamente, recobre toda estrutura. Ao longo da costura de acabamento existem argolas que são esticadas sobre parafusos com cabeça aparente nas longarinas de madeira estrutural. Esse pano, bem como as cortinas, foi costurado pela Sra. Emmel. Ao invés de fundos banais, existem somente panos coloridos (em sete cores fortes) estruturando as coxias, em um arranjo que confere profundidade ao palco, proporcionando espaço aos bonecos para além da *Spielleiste* (base de apoio dos bonecos). O quadro apresenta janelas laterais (aliás, uma abertura também tapada com pano) por onde os bonecos podem espiar e dar recados ao seu público. Na parte frontal da empanada existem furinhos imperceptíveis na altura dos olhos dos manipuladores, de onde eles podem observar as reações do público espectador, favorecendo a interação entre os bonecos e as crianças, uma prerrogativa do *Kasperletheater*. O jogo de luzes, inclusive com mesa de comando, infelizmente rendeu-se às marcas do tempo e está por ser refeito.

¹¹¹ A execução da tarefa coube ao marceneiro pomerodense Alex Behling, que durante décadas fez também os móveis (sob medida) para a família, bem como o tablado do teatro no *Gemeindehaus*.

A música

A chamada para o início do espetáculo, como é tradição no Grupo Hohnsteiner, também no teatro de Emmel era a marca registrada. O *Seppl* entrava em cena empunhando a sua gaita¹¹², a cortina, no entanto, continuava fechada, e todos cantarolavam em pleno pulmão a famosa e singela “*Tra-tra-trallala, tra-tra-trallala...*”, acompanhada por gaita de boca pela bonequeira¹¹³, já devidamente instalada por trás da empanada. Nesse momento, o *Kasperl* espiava pela janela lateral anunciando que já estava “quase pronto” e que logo o espetáculo começaria. E perguntava sempre: “*Na, seid ihr schon alle da?*?” (“E então, já está todo mundo aí?”), e recebia como resposta um uníssono “*Ja!*”

Essa construção melódica, apesar de muito simples e infantil, é, de acordo com Gerwig (1958:44), mundialmente conhecida exatamente porque qualquer criança se identifica com ela. O clima a partir daí se revelava muito especial, a unidade almejada por qualquer encenação de *Kasperletheater* já estava criada a partir desse momento inicial. Afinal, qualquer atitude do Kasper deve provocar uma reação no público. Segundo Martini e Martini (1950:36), o melhor e mais vivo *Kasperlespiel* só se dá com a participação ativa do público. E enfatizam que a música cumpre um importante papel nessa integração entre boneco e público. O acompanhamento musical era sempre feito com gaita de boca; a sonoplastia, às vezes, era executada por um “contra-regra” improvisado, Werner Emmel, o filho do meio do Sr. Emmel, que também podia comandar as

¹¹² Essa gaita do *Seppl*, a catraca que anuncia a entrada em cena do diabo e o saco de dinheiro fazem parte da coleção.

¹¹³ A única parceira, tanto de vida como de arte, foi a Sra Anke Ina Cristine Emmel, nascida em 14 de fevereiro de 1926, em Tankenrade, no estado alemão de Schleswig-Holstein. Ela imigrou junto com os pais e mais duas irmãs em 1931, fixando residência no bairro Badenfurt, norte blumenauense, onde seu pai, o Pastor Werner Andresen, atuou como Pastor Luterano por mais de 40 anos. Seu pai foi preso por dois anos e torturado pelo regime Vargas, por pregar em língua alemã (ver também FAVERI, 2005).

luzes. Na evolução das encenações, as passagens musicais passaram a ser gravadas previamente (com o gravador de rolo já mencionado), já que a gaita de boca tocada ao vivo limitava a cena a dois bonecos, uma vez que a parceira de Sr. Emmel ficava com as mãos ocupadas tocando a mesma.

As peças encenadas

Como não existe registro formal das peças encenadas, tive que recorrer à memória, lendo as peças ou os enredos citados nas publicações já referidas e consultando familiares. Não há confirmação se houve qualquer peça dedicada exclusivamente a adultos, mas sei que quando os Hohnsteiners estiveram em Blumenau, o Sr. e Sra. Emmel foram assistir uma peça só para adultos. Um detalhe curioso: em junho de 1959, logo após o nascimento de seu último filho, houve uma apresentação de uma companhia de fora no Clube Pomerode¹¹⁴ e o Sr. Emmel foi assistí-la acompanhado dos filhos mais velhos, ficando a mãe em casa com o bebê recém-nascido. Quando retornaram, ele se disse frustrado com a tal apresentação, novamente criticando a falta de “estilo” e o excesso de improvisação, além da falta de profissionalismo. Enfim, disse que não tinham se divertido com os fantoches vistos. A Sra. Emmel retrucou que a diversão com o “seu fantoche” em casa, ao contrário, tinha sido muito boa. É claro que o filho passou a ser chamado de “Fantoche”, daí evoluiu para apenas “Toschi”, que é o apelido de Bernt Emmel até hoje. Também “Pimpernella” virou apelido de filha, certamente com referência a uma personagem de peça encenada (ver abaixo).

As peças listadas a seguir foram encenadas em Pomerode. Tudo era feito exclusivamente em língua alemã, embora o Sr. Emmel tivesse plenas condições de traduzir as mesmas para o vernáculo,

¹¹⁴ Não há registro de nome e procedência da Companhia, mas certamente era brasileira, uma vez que se falava em “fantoches”.

mas certamente não via necessidade para tanto. Ou o fazia intencionalmente, já que se vivia um momento de revitalização da cultura *teuta* depois da perseguição sofrida no período do Estado Novo. E como as escolas não ofereciam mais alemão em seu currículo, nem tampouco se alfabetizava mais em alemão, essa era uma chance de resgatar a identidade teuta deixada pelos colonizadores, principalmente via língua e arte. Será que existe melhor forma para se fazer isso?

- “*Das Abenteuer mit der böäen Hexe und dem Teufel*” (“A aventura com a bruxa malvada e o diabo”). Raeck (1934:148) fornece o enredo, que reproduzo aqui para dar uma idéia de como a temática (típica) era explorada: O Kasper cumprimenta as crianças e os adultos. A Gretel se perdeu na floresta, Kasper mostrara o caminho a ela. E disse a ela para se cuidar, para não ir à casa da bruxa. A bruxa prende a esposa do Kasper dentro de sua casa e sai para procurar cogumelos. Kasper descobre tudo pelas crianças e espia a bruxa. Quando esta adormece, ele a ataca, mas ela consegue escapar. Tão logo a bruxa retorna, as crianças cantam uma canção, a bruxa começa a dançar e o Kasper a liquida. Vem o diabo. Jogo de palavras. Ele também é morto. A Gretel é libertada e o Kasper e todas as crianças são convidados para o seu aniversário (tradução minha, I.E.).

- “*Die blaue Blume*” (“A flor azul”), certamente um intertexto resgatando uma temática de uma lenda popular, e que veio a se tornar o símbolo da poesia do Romantismo Alemão, com Novalis (a procura pela flor azul no fundo da floresta, simbolizando a saudade e o amor, e também a aspiração metafísica pelo que é eterno).

- “*Die Räuber Kribs und Krabs, und Seppls Geburtstag*” (“Os ladrões Kribs e Krabs e o aniversário do Seppl”): essa peça foi escrita pelo Hohnsteiner Max Jacob.

- “*Kasper kauft ein Haus*” (“Kasper compra uma casa”).
- “*Die Milchstrasse*” (“A Via Láctea”).
- “*Von der Hexe Pimpernelle*” (“Sobre a bruxa Pimpernelle”).

- “*Die neuen Kleider des Kaisers*” (“As roupas novas do rei”): essa peça é baseada no conto de Andersen.
- “*Der Wäschiedieb*” (“O ladrão de roupas”).

As encenações de Kasperletheater em Pomerode

As encenações devem ter iniciado por volta de 1957-1958, com os bonecos em papel machê. Em 1959 deve ter acontecido a primeira importação de bonecos da Alemanha e junto com ela a “filosofia” teatral dos Hohnsteiners passou a fazer parte da arte do Sr. Emmel.

Durante o período de 1957-58 a 1964 aconteceram apresentações no âmbito da comunidade, particularmente durante a grande festa anual da Igreja Luterana Centro. O espetáculo acontecia em várias seções¹¹⁵ e rendia um bom dinheiro para os projetos da igreja, uma vez que, embora não se cobrasse ingresso, “corria um chapéu” entre a platéia e todos contribuíam com prazer. A empanada era montada numa das salas da recém construída escola, já que o *Gemeindehaus*, durante essas festas, era ocupado com mesas de almoço e janta para os participantes das mesmas. A platéia infantil ficava sentada no chão e os adultos se apinhavam, em pé mesmo, no fundo da sala. O ambiente era ideal, uma vez que era possível escurecê-lo fechando-se as cortinas da sala de aula, e assim, o efeito das luzes coloridas do próprio teatro era ainda mais marcante. As apresentações domésticas aconteciam paralelas aos aniversários dos filhos do Sr. Emmel, ou seja, uma nova peça encenada se constituía no “presente” de aniversário. Os convites para essas festas de aniversário eram disputadíssimos, conforme já dá para imaginar. Os ensaios para as “peças-presente” eram secretos, para não se perder o efeito surpresa. No período dos ensaios, a barraca ficava armada na sala de jantar da família, com um grande

¹¹⁵ Não tenho certeza, mas as peças duravam, em média, de 30 a 40 minutos, com intervalo.

espelho na parede oposta para que os bonequeiros mesmos pudessem controlar seu desempenho. A Sra. Emmel ensaiava também sentada na banqueta em frente ao espelho de sua penteadeira, talvez em função dos efeitos de uma paralisia que já começava a se manifestar na época e que não lhe permitia ficar por horas a fio em pé e sem apoio atrás da empanada.

No dia da apresentação, o palco dos bonecos era transferido para uma grande área coberta nos fundos da casa, o arranjo do público seguia a mesma ordenação do das festas da igreja. Lembro-me que não era autorizada a espiada atrás do palco, ou seja, os “bastidores” eram uma incógnita, o que conferia ainda mais tensão na hora da encenação, e a sonoplastia de raios e trovões e de ruídos na floresta, por exemplo, era mesmo convincente. A aparição do diabo em cena era anunciada com o som de uma matraca e de um chiado assustador.

O Sr. Emmel era especialista em mudança de voz. Mesmo quando contava histórias infantis adaptava a voz ao personagem em questão. E cantava muito bem, aliás, cantava-se bastante na nossa família naquela época, do popular ao religioso, esse último, muitas vezes, acompanhado ao violino por ele.

No final de 1963 o Sr. e a Sra. Emmel viajaram para a Alemanha para tratamento da saúde dela, pois tinha sido diagnosticada como portadora da síndrome de esclerose múltipla, cujo tratamento no Brasil, na época, era incipiente. Durante a internação da esposa, o Sr. Emmel foi fazer um curso de teatro de bonecos em um lugar chamado *Am Scherersberg*.¹¹⁶

No retorno ao Brasil, o Sr. Emmel descobre, no início de 1964, um câncer nos gânglios linfáticos e inicia de imediato um intensivo

¹¹⁶Nenhum outro detalhe se sabe sobre o mesmo, apenas que, na bagagem de volta, a metade do volume era de livros e revistas trazidos desse curso. Descobri agora apenas que funciona nesse lugar uma escola da linha pedagógica Montessori. Talvez fosse um curso do grupo Hohnsteiner oferecido na época, na sede desta escola. (referências a cursos para leigos oferecidos pelos Hohnsteiners aparecem ao longo dos textos que compõe a obra organizada por Just (1958).

tratamento em Porto Alegre, retornando para casa só de tempos em tempos. Isso fez com que abandonasse de um dia para outro qualquer participação nas atividades da comunidade, dedicando-se exclusivamente ao tratamento da saúde, intercalando-o, quando possível, com o trabalho e com a família. O Sr. Emmel veio a falecer em março de 1966, aos 43 anos de idade, sem nunca mais ter tido a chance de retomar o seu *hobby* favorito, ao qual se dedicara de corpo e alma por um bom número de anos. As pretensões de colocar o seu *Kasperl* no melhor lugar entre a arte dramática infantil também em Pomerode ficaram só no sonho, uma vez que ninguém deu continuidade ao seu projeto. A Sra. Emmel sozinha não teve mais tempo nem disposição e muito menos condições físicas e psicológicas de retomar o projeto construído com tanto carinho e dedicação junto com o marido. Os bonecos foram guardados na *Theaterkiste*¹¹⁷ no sótão, e lá só vez ou outra os filhos iam dar uma revirada em suas memórias mais “doces”.

O que ficou além das doces memórias

Hoje os bonecos do Sr. Emmel, que tanta saudade deixaram do mundo de ilusão, do nosso imaginário infantil de então e também em muito adulto pomerodense que teve o prazer de usufruir de sua arte, passaram ao mundo da contemplação.

Nas mãos do bonequeiro os olhares dos meus bonecos nunca pareciam cristalinos. Mas certamente o são atualmente, mesmo que majestosamente enfileirados na cristaleira lá de casa, de onde espero que possam sair algum dia, para desempenharem novamente a mágica ilusão.¹¹⁸ Esses pequenos seres de madeira, no alto da

¹¹⁷ Esse baú, aliás, era um verdadeiro tesouro teatral. Lá ficavam guardados todos os figurinos das peças teatrais já encenadas, chapéus diversos, luvas, capas, máscaras, e tudo mais passível de ganhar vida, de virar arte.

¹¹⁸ Existem planos de retomar encenações de *Kasperletheater* em alemão, no âmbito do Curso de Letras-Alemão da UFSC, bem como acompanhando as turmas de licenciatura em seus respectivos estágios nas comunidades teuto-brasileiras no interior de Santa Catarina.

base de apoio da empanada, vivendo como nós, aliás, mais intensamente do que nós. E, retomando agora a questão da personalidade do bonequeiro Emmel, talvez esta só possa ser entendida com base no que diz Amaral:

Numa cena de teatro de ator, este se mostra e, assim, sua imagem é vista e se confunde com a do personagem. No caso do teatro de animação, o ator-manipulador interpreta e se expressa com outra imagem que não a sua. Transfere energia. Sua imagem não está em cena. O boneco neutraliza a presença do ator, como se o eliminasse. (2005:21)

Talvez o Sr. Emmel só conseguia ser ele mesmo através do Kasper. Eu tive o grande prazer de ter tido um pai bonequeiro. Ele, o meu *Kasperl*. Eu, a sua *Pimpemella*. Ele só pôde estar comigo por dez anos, mas outros quarenta já se passaram e ele estranhamente continua mais vivo do que nunca em minhas lembranças. Algo de mágico, afinal, esses bonequeiros sempre trazem consigo.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. O inverso das coisas. In: *Móin Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. v.1. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2005.
- CONCEIÇÃO, Rosière.Kasper – O personagem do teatro popular alemão. In: *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. v. 2. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2006.
- FAVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.
- GERWIG, Walter. Max Jacob op.I,1.In: *Puppen Spieler Mensch Narr Weise:Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958.

- JUST, Herbert (Org.). *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser: Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958.
- KLUG, João. Wir Deutschbrasilianer: Die deutsche Einwandeung rund die Herausbildung einer deutschbrasilianischen Identität im Süden Brasiliens. In: *Tópicos 1/2004*. Texto disponibilizado na página eletrônica da <<http://www.topicos.net/>>, acessada em 30/03/2007.
- LANDAHL, Heinrich. Hamburg und die Hohnsteiner. In: *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser: Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958.
- LIPPERT, Herbert. Alte Freundschaft mit Max Jacob. In: *Puppen Spieler Mensch Narr Weiser: Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag*. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1958.
- MARTINI, Ella; MARTINI, Fritz. *Kasperle-Bastelbuch: Eine Einführung zur Herstellung aus verschiedenem Material, von Bühnen und Kulissen*. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1950.
- RAECK, Siegfried. *Das Kasperlbuch*. Viena: Kulturausschuss des Deutschen Schulvereins Südmark, 1934.
- SEYFERTH, Giralda. Os alemães no Brasil. In: *Brasil: migrações internacionais e identidade*. 2000. Texto disponibilizado pela página <<http://www.comciencia.br/reportagens>>, acessada em 30/03/2007.
- WALTER, Karl. *Der Spiel- und Bühnenraum: Kleine Fibel für Laienbühnen-Bau. Hilfen für den Spielleiter*. Caderno 2. Colônia: Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel und Amateurtheater in Nordrhein-Westfalen, 1959.
- WESEMANN, Irmgard. *Musik für Holzköpfe: Fröhliche Musiken, wie sie die Hohnsteiner Puppenspiele bei ihren Aufführungen machen*. Fotos e observações de Friedrich Arndt. Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag, 1953.
- WORTELmann, Fritz (Ed.). Die Hohnsteinerbühne Friedrich Arndt-Hamburg. In: *Meister des Puppenspiels: Hervorragende deutsche und ausländische Puppentheater der Gegenwart*. Caderno 14. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel, sd.
- ZIMMERMANN, Erika. *Das neue Kasperbuch: Neue Spiele und Geschichten für das Puppentheater mit einer Spielanleitung*.



Móin-Móin, Margarethe

Mery Petty

Grupo Artístico Teatral Scaravelho / GATS (SC)



Página 229: Marionetista Margarethe Schlünzen com o esposo, Pastor Ferdinand Schlünzen. Acervo da Igreja Evangélica Luterana de Jaraguá do Sul.

Página 230: Urso envergonhado. Personagem dos espetáculos de Margarethe Schlünzen. Foto de Nicoli Francini Pereira.

Kasperl: — “Xaverl, espero que você realmente nada revele.”

Xaverl: — “Bravo, as pessoas não precisam saber tudo sobre nós! Nós também não perguntamos a respeito de seus assuntos familiares.”

Kasperl: — “Mas xingar sobre isso, isto nós fazemos.” (RESATZ, 1944: 20)

Conhecido também como Kasper ou Kasperle, trata-se de um boneco atrevido, vivo, ágil, aproveitador e elegante, porque só aproveita quando se faz necessário e há sentido, pois respeita só o que merece ser respeitado. Agride! Mas não é para agredir. Agudo nas suas piadas zombeteiras, mas não carrega a maldade, pois sua intenção é de libertar através de uma risada de alívio. Age de forma inocente e otimista, tomando tudo literalmente, apesar de perceber claramente o sentido oculto de muitas palavras. No entanto conhece o valor das coisas e não se deixa facilmente explorar. Não é escravo de nenhum princípio, ama a vida livre e independente. Seu humor e suas piadas fazem parte de seu brilho pessoal, mas nunca são expostos de modo pejorativo, pois ele tem todo o respeito pelo

humano em sua essência. Kasperl intervém na vida das pessoas de modo sábio, não se colocando como um educador autoritário e cheio de razões, mas interferindo nas relações de modo que a sucessão de acontecimentos da vida possam se realizar restaurando os valores originais e autênticos naturalmente.

É esse Kasperl que Margarethe conhece na Alemanha nas décadas de 1920 e 30 em Soltau, um distrito da Baixa Saxônia, a 80 km de Hamburgo na Alemanha, onde ela nasceu a 13 de fevereiro de 1900. Muitos alemães oriundos da cidade de Hamburgo e inclusive de outras regiões vizinhas do norte da Alemanha, imigraram para o Espírito Santo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Algumas das características singulares deste povo trazidas ao Brasil foram a sua religiosidade, o seu idioma pomerano, (ou de Plattdeutsch no alemão oficial) e a sua incansável industrialidade, seja no meio agrícola ou citadino. O dialeto típico de Hamburgo não é o único falado na cidade hanseática. Uma outra variante remete à língua escrita adotada em alguns principados, antes da unificação da Alemanha no ano de 1871. O dia já começa com um enfático *Móin, Móin*. De fato, isso soa como “bom dia” (*Guten Morgen*), lembrando a saudação em baixo alemão *Morgen!*, abreviada como *Morn* (próximo ao anglo-saxão *morning*) ou *Móin*. Mas *Móin, Móin* se diz de manhã, à tarde e à noite... Na verdade, a expressão é derivada de *mooi* (bom, bonito), uma palavra usada no baixo alemão, holandês, flamengo e frísio. *Móin Dag* (*Guten Tag*) é “boa tarde”; a repetição *Móin Móin* é para enfatizar.

Aqui no Brasil, do mesmo modo, *Móin, Móin* ainda é a forma mais comum de saudação entre os imigrantes alemães, no entanto em Jaraguá do Sul, para muitas crianças dos anos de 1950 a 70 a expressão adquiriu outro significado. Passou a designar o nome da Marionetista Margarethe.

— *Lá vem a Móin-Móin!* Ouvia eu, em meio aos colegas no jardim de infância, sentada numa cadeira brincando com tijolinhos ou *Poly*, hoje chamado de *Lego*, que era meu jogo preferido. Logo aparecia na porta, a famosa Senhora Móin-Móin pra nos dizer:

“Móin, móin”. Eu tinha cinco anos e o que eu sabia, era que isso significava a visita de um terrível jacaré que tinha uma boca enorme, cheia de dentes e que seria capaz de engolir qualquer um numa bocada só, mas me sentia segura porque o Kasperle, o grande herói, era valente e com certeza estaria ali para nos defender com seu tacape batendo na cabeça do jacaré até ele desaparecer.

Isso aconteceu em 1970 e eu não consigo lembrar da fisionomia dessa mulher. Talvez isso não seja relevante, diante do seu feito. A verdade é que em minhas lembranças estão as figuras e não esqueço da energia que Margarethe depositava nelas. Suas mãos por baixo do Kasperle carregavam a alegria junto da certeza de sua força protetora não autocrata, mas certa e sempre bem humorada assim como, embaixo do jacaré, estas mesmas mãos tremiam de vontade de fazer o mal e eram traiçoeiras, pois se punham no palco sorrateiramente. Nós gritavamos de medo, inclusive de que o Kasperle fosse pego de surpresa o que nos deixaria sem a sua proteção. Quando ela manipulava a princesa sua energia mudava totalmente, era bastante formal, elegante. Quase chique. Quase, porque ela quebrava a formalidade ao nos mostrar uma princesa chorosa e com problemas que, logicamente, o Kasperle ajudava a resolver. O Kasperle era o meu herói, mas meu sorriso apaixonado era arrancado quando a Móin-Móin vinha na porta da sala com o urso envergonhado. Ela o punha em uma de suas mãos e com o outro braço o envolvia de modo que parecia um bebê carregado no colo. Ele nos olhava e se escondia no colo dela envergonhado, meigo como um filhote de estimação. Ressoam em meus ouvidos ainda hoje aqueles “ais” da criançada. Quem era essa mulher?

Margarethe Pätzmann Schlünzen

Margarethe Pätzmann viveu em Soltau na Baixa Saxônia, na Alemanha até vir ao Brasil na década de 30, pouco antes de seus 37 anos, para cuidar dos filhos de sua irmã casada com o Dr. Lutz Luce. Eles viviam em São Bento do Sul e sua irmã se encontrava

doente. Faleceu logo após. Era amiga da hamburguesa Martha Schlünzen, a irmã de Ferdinand Schlünzen, que estava no Brasil desde 1901 como pastor, com o qual se casou em 1937 e assim, passou a acompanhá-lo em suas ações, nesta época, em prol da comunidade da Igreja Evangélica Luterana em Jaraguá do Sul, Santa Catarina. Na sua bagagem, trouxe o brasão de sua família que se nomeava de “trabalhadores rurais e guerreiros”. Trouxe ainda, a flauta doce, a gaita de boca, o piano e o violino para tocar música erudita e música do folclore alemão. Trouxe também o hábito da leitura e a vivência do teatro de bonecos, o *Kasperle de Hohnstein*.

Kasperle de Hohnstein

Por volta de 1920 o teatro de marionetes foi revalorizado na Alemanha, e isso ocorreu em grande parte pela contribuição de Max Jacob¹¹⁹ e seu grupo de amigos que durante o ano viajavam pelo país ganhando seu sustento com apresentações em escolas, casas paroquiais, pousadas e sedes de clubes sociais.

A base para Max Jacob e para sua trupe “*Hartensteiner-Puppenspieler*” foi a princípio a cidade de Hartenstein e depois, por alguns anos, o castelo *Hohnstein* no Estado da Saxônia, usado naquele tempo como albergue da juventude. Ali se desenvolveria o que mais tarde seria denominado de “estilo de *Hohnstein*”, inclusive gerando a mudança de nome do grupo para “*Hohnsteiner Puppenspiele*” (Representação de bonecos *Hohnsteiner*).

Em março de 1933 o castelo de Hohnstein foi tomado pelos nazistas e os marionetistas foram postos para fora de lá praticamente da noite para o dia. Apesar de tudo, eles puderam num primeiro momento se estabelecer na cidadezinha de Hohnstein, onde, inclusive, foi construído um teatro fixo para as marionetes, o

¹¹⁹ MAX JACOB, nasceu em 10 de agosto de 1888 em Bad Ems e faleceu em 08 de dezembro de 1967 em Hamburgo. Cidadão do mundo, também conhecido como “Makkasu Yakopu”, foi fundador do Teatro de Bonecos Hohnstein - “Hohnsteiner Puppenspieler”.

Kasperhaus, onde a esposa de Max, Marie Jacob, permaneceu até sua morte.

Após a guerra Max Jacob começou a montar novamente o palco de Hohnstein na Alemanha Ocidental, precisamente em Hamburgo, com o apoio de amigos, agora como Teatro de Bonecos “*Hohnsteiner Puppenbühne*” (Palco de Bonecos Hohnsteiner). Juntou-se a ele o marionetista Friedrich Arndt, que nos anos subseqüentes continuou desenvolvendo o estilo do *Kasper de Hohnstein*, que era inovador em diversos aspectos. Inicialmente o pessoal de Hohnstein modificou a aparência do fantoche Kasper: o boné rígido foi substituído por uma touca longa e macia que terminava numa cauda ao estilo dos bobos da corte medievais, adornados com um pompom. Os rostos dos bonecos também se tornaram mais amigáveis. E Kasper ganhou uma nova identidade. Claro que ele ainda fazia suas piadas, mas elas agora se tornariam mais espirituosas. Kasper virou um herói positivo: engracado, mas não ignorante; valente, bem humorado, e de respostas prontas.

Nos primeiros anos Kasper ainda utilizava o seu tacape, mas este foi caindo mais e mais no esquecimento. É claro que o seu sarrafo não é nenhum tacape, ninguém mais será morto, antes será espantado ou chacoalhado. Se o Kasper no passado sempre foi um adulto, ele agora é criança. As apresentações ganhavam sempre mais perfeição; dança, música e até efeitos pirotécnicos que proporcionavam a transformação de cada espetáculo em um evento único aos olhos de um público que na época ainda não era fascinado pelos programas de televisão.

Os *Hohnsteiner* criaram novas personagens. Enquanto o Crocodilo, o Capeta e o Guarda pertenciam a tradição de Kasper há longa data, hoje aparecem figuras criadas pelos *Hohnsteiner* em praticamente todo novo espetáculo, tais como Seppel (Joãozinho, ou Zezinho, o amigo) e Gretel (Mariazinha, a mulher ou muitas vezes a prima).

A famosa canção do Kasper *Tra-tra-tralla-la, Tra-tra-tralla-la*, ... também remonta aos tempos de Hohnstein, sendo utilizada por

artistas amadores que nunca ouviram falar de Max Jacob (parcialmente na forma de *Tri-tra-trullala, Das Kasperle ist wieder da... Trilala-trullali.* — Kasper está de novo aí...).

As influências das tradições

Enquanto Margarethe abria sua mala, da viagem para Jaraguá do Sul, na Alemanha em 1944, é comercializado a 4^a edição do livro “Segredos do Kasperl” de Gustav Resatz, já no “estilo de Honstein”, com o propósito de resgatar e renovar o teatro de bonecos como teatro do povo e feito pelo povo. O livro queria fomentar a arte do teatro de bonecos dentro de amplos círculos populares e disseminar essa arte, mesmo amadora, por meio de duas ações: libertar o homem do consumismo e pseudo-cultura próprios à essa civilização, contribuindo na fundamentação de uma cultura teatral criada pelo próprio povo; e outra, a de educá-lo politicamente através da denúncia e sarcasmo, da fraqueza humana e através da exposição de vários incidentes da vida cotidiana.

Margarethe era uma pessoa comum, logo se envolveu com a nova comunidade, sem grandes alternativas na sua programação cultural e assumiu o compromisso de trabalhar na busca de soluções para seus principais problemas. Uma de suas preocupações eram as crianças, cujas mães trabalhavam fora de casa. E função disso, em 1º de março de 1950, foi inaugurado o Jardim de Infância Pestalozzi, mais tarde encampado pelo atual Colégio Evangélico Jaraguá.

Mas foi em 1954, sentindo-se estimulada a trabalhar no Jardim de Infância que Margarethe conhece um livro alemão, certamente o citado acima, conforme nos aponta Klaus, seu filho.¹²⁰ Com base nestas informações concretas ela cria alguns bonecos de papel machê. Sentindo-se sem jeito pra modelar, contou com a ajuda de seu filho, na época com 12 anos, de férias e recém chegado do

¹²⁰ Entrevista concedida em 30 de março de 2006.

colégio interno, para confeccionar a coleção de bonecos baseando-se nas caricaturas contidas neste livro sobre a família Kasperle. Seu filho também construiu o palquinho.

Klaus conta que misturou papel jornal picado, depois de deixá-lo 24 horas de molho, com cola de marcenaria comprada em tabletas e cozinhou até adquirir consistência própria para modelar. Depois seguiu o livro que continha as caricaturas e o relato das características de cada personagem da Família Kasperle. Conforme Klaus, naquele momento, inspirou-se somente nos desenhos e não se interessou pelo que estava escrito sobre os bonecos. Finalmente, sua mãe saiu de casa com uma cesta de piquenique carregada de bonecos coberta por uma toalha para garantir a surpresa à quem os mostrasse.

As apresentações a tornaram muito conhecida entre as crianças e adultos. Apresentava histórias infantis, tiradas dos livros do Kasperle ou histórias que ela mesma inventava. As personagens eram a bruxa, o príncipe, a princesa, o lobo, o policial, o Zé Galinha e a Maria, o plebeu e a plebéia, o urso e o macaquinho, o jacaré e o esperto Kasperle. Todos eram bonecos de luva, mas Kasperle possuía um recurso: era o único boneco com pernas e podia ficar sentado no palco durante a apresentação da história. A companhia era formada por outras duas mulheres: Adelaide Dornbusche e Freulein Martha, sua cunhada solteira que morava com ela e que se tornou sua grande amiga e parceira nessa empreitada. Era musicista, regente de coral e foi muito influente no estímulo às apresentações. Mesmo musicista, sua função no teatro não era só a de tocar algum instrumento, mas de contra-regra. Ela abria a cortina da empanada e ajudava na colocação dos bonecos nas mãos de Adelaide e Margarethe durante a peça. Adelaide Dornbusch tinha, nesta época, 16 anos e se empregou na casa de Margarethe. Lá, ajudava nos serviços da casa e como era costume na Alemanha, os conhecimentos artísticos eram repassados aos mais jovens. E Adelaide teve a oportunidade de aprender flauta, violino, gaita de boca e a ler e escrever a língua alemã com Freulein Martha.

Nas apresentações, cantavam cantigas em português e em

alemão, acompanhadas por Adelaide. Este foi outro fato marcante: Adelaide atrás da empanada, contracenava com o Kasperle que ficava sentado no palco escolhendo as músicas que queria cantar com as crianças. Ela então tocava o instrumento para a alegria do Kasperle e das crianças. Entre as músicas executadas e cantadas estavam *Der liebe Augustin* do folclore alemão e *Alle meine Entchen*, e ainda *Enschken klein*, a principal, que nunca era esquecida de ser cantada, ambas cantigas infantis.

Margarethe fazia teatro em língua alemã, juntamente com algumas senhoras da Comunidade Evangélica, lia muito, gostava de dar cartões às pessoas à sua volta, meditava e adorava sua casa, onde sempre recebia muitos amigos daqui e da Alemanha. Todo o seu trabalho a levava a acreditar na possibilidade de um mundo melhor.

A interação no Kasperle Theater

Kasperle aparecia perguntando à platéia: “Estão todos aí?” Isso possibilitava a inserção do espectador no espetáculo e no decurso do mesmo era sempre desafiado a uma colaboração direta. A participação da platéia era devidamente programada, com perguntas e respostas planejadas. Certamente, hoje, nossa concepção de participação da platéia no espetáculo é bem diferente da predominante nos anos de 1950. Hoje a idéia de participação raramente contempla o velho esquema de perguntas e respostas e valoriza mais a apreciação e fruição estética.

As apresentações do espetáculo iniciavam com o “ursinho envergonhado” em seu colo convidando as crianças para o teatro. Isso já provocava uma interação da platéia com a personagem mesmo antes dela se posicionar diante do palco de bonecos. Criava uma atmosfera propícia ao jogo teatral a que se propunha a realizar com a platéia. E ela sabia que a participação ativa da platéia tornaria-se determinante para o andamento e o colorido da apresentação.

Sua formação e seus sólidos conhecimentos literários lhe

propiciaram o entendimento da essência dessa arte. Sabia que as canções, os livros e os teatros populares, orientam-se para o homem simples e utilizam do teatro de bonecos, embora pessoas de todas as classes manifestem o seu agrado por tal arte. Margarethe via no mundo do teatro de bonecos um universo profundamente inocente; mesmo com toda a seriedade e profundidade que nele se encontram, para ela, era um teatro ingênuo e simples. Assim como a criança está presente em seus jogos com toda a seriedade e dedicação, porque para ela não é um jogo, mas a expressão de sua vida interior, do seu desenvolvimento e crescimento necessário.

O teatro de bonecos, acreditava Margarethe, era um meio de ajudar a educar. Seus objetivos eram claros em relação a isso. E a seriedade com a qual ela se via diante deste trabalho lhe gerou uma atitude de disciplina típica de um profissional. Ela mantinha a família Kasperle em constante movimento e manutenção. Criou coleções de bonecos em papel machê. Além disso, é preciso registrar, seus parentes trouxeram coleções de bonecos feitos na Alemanha quando vinham visitá-la em Jaraguá do Sul. Conviveu tão intimamente com cada uma das personagens que já as tinha dentro de si, por isso a espontaneidade e a eficiência na relação com as crianças. Ela conhecia e compreendia cada figura que representava, por isso, se dava o ilimitado direito de brincar com cada uma delas. No palquinho, o boneco se confundia com aquela que o manipulava e os sentimentos de um foram imediatamente expressos pelo outro. Tocou o coração do espectador, abrindo-o e perturbando o ritmo sangüíneo da platéia afetando cuidadosa e positivamente o seu momento presente. Quem a conheceu tem dela muitas lembranças.

Margarethe sempre manipulou o Kasperle, porque que ele era capaz de trazer alegria a todos, além das calorosas lembranças da sua pátria, tão necessárias a uma imigrante que sentia muitas saudades da vida que levava em sua cidade de origem.

O grupo atuou aproximadamente durante 18 anos. Margarethe faleceu em 25 de agosto de 1973. Em seus cartões sempre escrevia: “*Zur erinnerung von deine Margarethe Schluinzen*” que quer dizer:

“Para recordares da sua Margarethe Schlünzen”. Nós não a esqueceremos e que o Kasperle viva para sempre!

Referências

- DUCKSTEIN, Stefanie/Sm. Hamburguês: “*Bom-dia cedo, à tarde e à noite*”. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1566243,00.html>>.
- JACOB, Max. *Mein Kasper und ich: Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*. Rudolstadt. Tradução de Ursula Mueller:1964. Disponível em: <<http://www.satteldorfkerkasper.demehrinfo.html>>.
- JACOB, Max. (Puppenspieler)/Biografia. Disponível em: <[http://www.wikipedia.org/wiki/Max_jacob\(puppenspieler\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Max_jacob(puppenspieler))>.
- RESATZ, Gustav. *Segredos de kasperl*. Tradução de Germano Horburg e Úrsula Mueller Viena: Lang &Gratzenberger,1944.

Colaboradores da Móin-Móin N.3

Adriana Schneider Alcure - Atriz, mestre em teatro pela UNIRIO e doutora em Antropologia pela UFRJ. Pesquisa as manifestações populares brasileiras. Integra o grupo Pedras de Teatro, da Associação Cultural Caburé. É professora de Teatro na UFRJ. asadriana@gmail.com

Altimar Pimentel - Dramaturgo, presidente da Comissão Paraibana de Folclore, pesquisador das manifestações da cultura popular brasileira com diversos estudos publicados, dentre os quais, *O Mundo Mágico de João Redondo* (1988).

Ana Pessoa - Arquiteta, mestre e doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde dirige o Centro de Memória e Informação. ana-pessoa@uol.com.br

Fernando Augusto Gonçalves Santos - Titeriteiro e diretor do Mamulengo Só-Riso. Criador do Espaço Tiridá e do Museu do Mamulengo em Olinda - PE. Pesquisador de manifestações da cultura popular brasileira, notadamente o Mamulengo. so.riso@terra.com.br

Ina Emmel - Doutora em Lingüística, professora de Lingüística Geral e Aplicada e de Língua, Literatura e Cultura Alemã no curso de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. inaemmel@hotmail.com

Izabela Brochado - Atriz e bonequeira. Professora de Teatro na Universidade de Brasília - UNB. Pesquisadora do Mamulengo e outras manifestações do teatro de bonecos popular brasileiro. Doutora em Teatro pelo Trinity College - University de Dublin.

izabelabrochado@hotmail.com

Mariana Oliveira - Atriz, mestre em teatro pela UNIRIO e professora de Artes Cênicas no Colégio de Aplicação da UERJ.
marioladasmontanhas@yahoo.com.br

Mery Petty – Atriz, bonequeira, licenciada em Educação Artística, bacharel em Interpretação Teatral pela FURB - SC. Fundadora do Grupo Gats de Teatro - Jaraguá do Sul e da Companhia Mery & Marcelo e Outros Títeres.
merypetty@netuno.com.br

Milton de Andrade - Docente e coordenador do Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de Bolonha (Itália). deandrade@tin.it

Ricardo Elias Ieker Canella - Ator formado pela UNI-RIO, professor e diretor de teatro. Mestre em Ciências Sociais do PPGCS-UFRN e Doutorando no mesmo programa. Pesquisador da Base de Pesquisa em Cultura Popular do DAN-CCHLA-UFRN.
ricanella@hotmail.com

Samuel Romão Petry - Ator-pesquisador, graduando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.
samuelromao@bol.com.br

Tácito Borralho - Ator, bonequeiro e diretor teatral. Mestre em teatro e professor de Teatro de Bonecos na Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Grupo de Pesquisa Casemiro Côco.
casemirococo@uol.com.br

Valmor Níni Beltrame - Diretor teatral, bonequeiro, doutor em teatro e professor de Teatro de Animação na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. ninibel@terra.com.br

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso conselho editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1 - Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.

2 - Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.

3 - Duas vias impressas em folhas formato A-4, acompanhadas de disquete gravado em Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para versão), em disquete 1.4 para Caixa Postal 491, Florianópolis – SC – Brasil ou pelo e-mail teatrodabonecos@udesc.br

4 - Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.

5 - Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.

6 - A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo, vai garantir a melhor compreensão de seu texto:

*Fonte: Times New Roman. Corpo 12.

*Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.

*Títulos de obras, revistas, etc.: itálico.

*Nomes de eventos: entre aspas.

*Citações: entre aspas.

*As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando situar o leitor, de no máximo 3 linhas.

*À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite dos mesmos, assim como uma legenda de identificação.

*Bibliografia: Deve ser acrescentada após as notas, em acordo com as normas padrões da ABNT.

Revista Móin-Móin N.1**O Ator no Teatro
de Formas Animadas**

16 x 23 cm/192 páginas/R\$ 25,00

A Revista MÓIN-MÓIN busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões , Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrami . A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceira entre a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

**Revista Móin-Móin N.2
Tradição e modernidade no
Teatro de Formas Animadas**

16 X 23 cm/224 páginas/R\$ 25,00

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz a tona o tema Tradição e Modernidade no teatro de formas animadas. A única publicação do gênero no país reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Lorefice, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

**Para solicitar ou adquirir a
Revista MÓIN-MÓIN dirigir-se a:**

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz.

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477.

Fone (47) 3275-2670.

Jaraguá do Sul – Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ou

Design Editora Ltda.

Caixa Postal 1.310

CEP 89251-600

Jaraguá do Sul/SC

Home page: www.designeditora.com.br

E-mail: vendas@designeditora.com.br

ISSN 1909-1385



Uma publicação



Apoio

FUNCULTURAL

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

