

*Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte:
transmissão, negociação e circulação da prática e do saber.*

por

Zildalte Ramos de Macêdo





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Zildalte Ramos de Macêdo

**Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação
da prática e do saber.**

NATAL/RN – 2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes –
CCHLA

Macedo, Zildalte Ramos de.

Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática e do saber / Zildalte Ramos de Macedo. - 2019.

344f.: il.

Tese (doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019. Natal, RN, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

1. Teatro de João Redondo - Tese. 2. Transmissão, negociação, circulação - Tese. 3. Espetacularização, pasteurização - Tese. I. Carvalho, Luiz Assunção de. II. Título.

ZILDALTE RAMOS DE MACÊDO

**Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação
da prática e do saber**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da Universidade Federal
do Rio Grande do Norte como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora em Antropologia
Social.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

NATAL/RN – 2019

ZILDALTE RAMOS DE MACÊDO

**Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação
da prática e do saber**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

Aprovada em: 02 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção (Orientador)

Profa. Dra. Maria José Alfaro Freire (UFRJ)

Prof. Dr. Tito Matias Ferreira Júnior (IFRN)

Profa. Dra. Rita de Cássia Maria Neves (UFRN)

Profa. Dra. Lisabete Coradini (UFRN)

Prof. Dr. André Carrico (UFRN)

Profa. Dra. Eliane Tânia Martins de Freitas (UFRN) – 1ª Suplente

Profa. Dra. Suély Gleide Pereira (IFRN) – 2ª Suplente

In memoriam

do mestre Emanuel Amaral, pela dedicação ao Teatro de João Redondo do RN, pelos ensinamentos e pela colaboração a esta pesquisa.

Dedicatória

Dedico esta pesquisa, a todos os mestres e mestras do Teatro de João Redondo do RN, que direta ou indiretamente, contribuíram para que esta pesquisa acontecesse.

Agradecimentos

Considero este um momento especial dentro do meu processo de doutoramento. Momento de deixar registrado a minha gratidão a todos e todas que direta ou indiretamente me auxiliaram nessa trajetória planejada por mim, com a certeza de que nunca estive sozinha em meu caminho, e de que só crescemos quando caminhamos de mãos dadas compartilhando práticas e saberes.

Meus agradecimentos iniciais são para o meu esposo e companheiro Antonio Erinaldo da Silva, pela imensa paciência, cooperação e apoio incondicional. Obrigada amor, por me compreender, por me dar força, me acompanhar em meu trabalho de campo, e me levar para dentro da brincadeira de João Redondo.

Agradeço a minha filha Alyana Macêdo, que foi solidária comigo me apoiando em meu trabalho de campo, ouvindo os meus questionamentos e reflexões, me ajudando nas horas difíceis do processo, me auxiliando com paciência a resolver problemas com a informática. Obrigada, Linda, pela sua dedicação!

Grata ao meu filho Alyson Barros, que me deu incentivo e força para que eu levasse à frente este projeto. Filho, você é o meu porto seguro.

Ao meu filho primogênito, Johnson Barros, que mesmo distante fisicamente, emana positividade, carinho e companheirismo. Grata, filho!

A minha mãe Zilda, que, mesmo sem entender porque eu estudava tanto se já era professora e como eu podia vir a ser doutora se não estava cursando a faculdade de medicina, deixou que eu prosseguisse com os meus propósitos, sem reclamar a minha falta de tempo para lhe dar atenção e de lhe fazer companhia. Obrigada, mamãe!

A minha neta Beatriz, Bia, por ter sido um anjo, me trazendo paz e alegria, me fazendo encontrar a tranquilidade e equilíbrio necessário durante o meu percurso. Bia é o meu raio de luz. Gratidão, minha Florzinha!

Aos meus filhos do coração, Tito Matias e Louise Saldanha, por fazerem parte da minha vida de forma tão prazerosa e amorosa. Obrigada por todo apoio incondicional e

incentivo em meu caminhar. Gratidão por me adotarem como voinha da Bia, luz da minha vida.

Ao meu orientador Luiz Assunção, pela orientação durante a minha pesquisa. Gratidão Luiz!

A todos os professores do PPGAS/DAN/UFRN e alunos de curso, que, direta ou indiretamente contribuíram em minha capacitação e na ampliação do meu olhar reflexivo e crítico.

A todos os mestres do teatro de João Redondo do RN, que abriram seus corações e olhares, fornecendo dados para a minha pesquisa, em especial, ao meu interlocutor Mestre Heraldo Lins, por ter sido um grande facilitador de informações e de abertura de portas para que eu transitasse dentro do grupo de mestres do RN. Eternamente grata!

Ao mestre Emanuel Amaral, que antes de partir para o outro plano, com muito carinho e gentileza, me recebeu em sua casa e permitiu que eu o acompanhasse nas apresentações, observando a sua prática e o seu saber. Gratidão também aos seus filhos Gabriel e Luciana pelo consentimento, carisma e colaboração com a pesquisa. Muito agradecida!

Ao mestre Felipe de Riachuelo e sua esposa Zélia, por todo o apoio dado a mim e a minha família cada vez que estivemos no sítio Lagoa do Sapo realizando o trabalho de campo. Gratíssima, amigos!

Ao mestre Francisquinho, Elias, mestre Alisson, Eliane e Dona Maria, por toda a atenção e carinho ao nos receber em suas residências, fornecendo dados para a pesquisa. Gratidão sempre! Agradeço também o carinho de Ana Ellen, Alan, Heloísa, Dolores e Laura, vocês estão dentro do meu coração.

Aos organizadores dos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, Ronaldo Gomes da Silva, Maria das Graças Cavalcanti Pereira, Heraldo Lins Marinho Dantas e Francinaldo da Silva Moura, por sempre me incluir na lista de participantes, facilitando o meu trabalho de campo e contato com os mestres.

Aos mestres Manoel de Dadica, Mané do Fole, Edicharles e Emanuel Bonequeiro, que concederam entrevistas gravadas em vídeo, me ajudando a conhecer mais este complexo mundo do teatro de João Redondo do RN.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, IFRN, *Campus* Natal Zona Norte, por ter me concedido afastamento das minhas funções docentes a fim de que eu conseguisse caminhar, com mais tranquilidade, e me capacitar para levar o melhor do conhecimento aos alunos que aguardam pelo meu retorno.

E, por fim, o ser supremo, ser de luz e a todas as entidades que me protegem, me iluminam, me dão sabedoria, força e sensatez para caminhar pelos vales da vida, procurando amadurecer a mente e enriquecer o espírito. Myô-hô-ren guê-kyô!

RESUMO

O teatro de bonecos popular do nordeste, que no Rio Grande do Norte é mais conhecido como teatro de João Redondo, objeto desta pesquisa, é uma manifestação da cultura popular, com maior concentração no nordeste brasileiro, que, ao longo dos tempos e percorrendo diferentes espaços, foi construindo a sua identidade e uma dinâmica própria, em que os seus códigos e valores simbólicos se ajustam aos contextos sociais, imprimindo a si mesmo reelaborações de elementos ditos da tradição em diálogo com as inovações. Neste tipo de teatro, são utilizados bonecos, que são o duplo do brincante, o qual segue uma estrutura durante a brincadeira com improvisação das falas, *loas*, linguajar nordestino, música de forró, dança, passagens muitas vezes rápidas, cenários imaginados e personagens-tipo. Assim como acontece com outras manifestações da cultura popular, o teatro de João Redondo do RN está em processo de transformação de sua prática e saber como forma de resistência, de adaptação a modernidade e a novos e diferentes contextos sociais. A pesquisa objetivou compreender a dinâmica da prática e do saber através da observação de três fatores presentes no processo de construção e de reelaboração do teatro de João Redondo do RN: a transmissão, a negociação e a circulação do teatro pelos seus mestres. A suposição inicial é de que o teatro de João Redondo do RN está inserido num processo de espetacularização, segundo conceito de José Jorge Carvalho (2010), em que uma manifestação da cultura popular se torna um espetáculo a ser consumido por um grupo desvinculado da sua comunidade de origem, sem conhecimento de seus códigos e não familiarizados com os seus sentidos e valores simbólicos. Foi utilizada a observação participante, tendo cinco mestres como interlocutores âncoras da pesquisa. O trabalho de campo consistiu também em observar os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN e seus mestres, meios virtuais pelos quais a prática e o saber circulam, plateias e contratantes, a fim de compreender o sistema complexo em que os cinco mestres selecionados para a pesquisa estão inseridos. A pesquisa se justifica pela observação de que os três fatores podem estar agindo na forma como cada mestre constrói e reelabora o seu teatro. Concluiu-se com a pesquisa que dentro do processo de espetacularização existe um outro que podemos chamar de pasteurização, onde há uma eliminação de elementos considerados ofensivos à plateia consumidora e inserção de novos elementos de fácil digestão. Espera-se com esta pesquisa promover uma maior compreensão do processo de transformação de uma manifestação da cultura popular que resiste em suas tradições, mas que se espetacularizar, podendo vir a se tornar um outro produto.

PALAVRAS-CHAVES: Teatro de João Redondo, transmissão, negociação, circulação, espetacularização, pasteurização.

ABSTRACT

The northeastern popular puppet theater, which in Rio Grande do Norte is better known as João Redondo theater, the object of this dissertation, is a manifestation of popular culture. With greater concentration in the northeast of Brazil, over time and traversing different spaces, such a theater has been building its own identity and a dynamic where its codes and symbolic values fit diverse social contexts; being reformulated through the so-said elements of tradition in dialogue with contemporary innovations. In this theater, puppets are used and they function as the double of the puppeteer. Puppeteers themselves follow a pattern during their play, full of improvisation of speech, carols, northeastern language and vocabulary, forró music, dances, passages often performed in a fast pace, make believe scenarios as well as typical characters. Like other manifestations of popular culture, the theater of João Redondo/RN is in the process of transforming its practice and knowledge into forms of resistance, undergoing changes within modernity as well as new and different social contexts. This dissertation aimed to understand the dynamics of practice and knowledge through the observation of three facts in the process of construction and reformulation of the theater of João Redondo/RN: the transmission, negotiation and circulation of the theater by its puppeteers. The initial assumption is that the theater of João Redondo/RN is undertaking a process of spectacularization. According to José Jorge Carvalho, a certain manifestation of popular culture becomes a spectacle to be consumed by a group apart from its community of origin, which does not fully comprehend of their codes and are also unfamiliar with their senses and symbolic values. Participant observation was used with five puppeteers as anchor interlocutors of this research. The fieldwork also consisted of observing the RN Puppets and Puppeteers Meetings; virtual media where practice and knowledge circulate; audiences and contractors in order to understand the complex system in which the five selected puppeteers for this research are inserted. This work is justified by the observation that the three aforementioned facts may be changing the way each puppeteers builds and redesigns their theater. This dissertation concluded that within the process of spectacularization there is another process one can call pasteurization: there is the elimination of elements considered offensive to the consuming audience with the insertion of new tailor made elements easily taken by the audience. This dissertation hopes to promote a great understanding of the process of transformation of a certain manifestation of popular culture that resists its traditions, but that is also spectacularized, and may become another product.

KEYWORDS: João Redondo theater, transmission, negotiation, circulation, spectacularization, pasteurization.

FONTES E AUTORES DAS IMAGENS

Imagens 12, 14, 22 23 e 51 – retiradas do grupo APOTB do *WhatsApp*.

Imagens 37, 38 e 78 – autoria de Eliane Ferreira da Costa.

Demais imagens autoria de Zildalte Ramos de Macêdo.

LISTA DE SIGLAS

ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

APOTB – Associação Potiguar de Teatro de Bonecos.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

TBPN – Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

UNIMA – União Internacional de Marionetes.

SUMÁRIO

Introdução / 15

Capítulo 1 - Construindo trajetórias / 46

1. Rastreamento do teatro de João Redondo do RN / 54

2. Estruturando o saber / 70

3. Situando o leitor / 75

4. Conhecendo os mestres / 79

4.1. O mestre Heraldo Lins / 80

4.2. O mestre Emanuel Amaral / 86

4.3. O mestre Francisquinho / 92

4.4. O mestre Alisson / 95

4.5. O mestre Felipe de Riachuelo / 97

5. Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN / 99

Capítulo 2 - Transmissão da prática e do saber / 107

1. Transmissão direta da prática e do saber / 115

2. Linhagens, afetos e saberes / 130

3. Transmissão da prática e do saber nas oficinas / 134

3.1. Oficina do mestre Emanuel Amaral / 135

3.2. Oficina do mestre Felipe de Riachuelo / 146

4. Transmissão indireta da prática e do saber / 150

5. Observando o grupo Flor do Mandacaru / 152

6. Surpresa e encantamento com o mestre Alisson / 157

7. Transmissão com o mestre Heraldo Lins / 167

Capítulo 3 - Negociação da prática e do saber / 174

1. Ouvindo a tradição e a modernidade / 181

2. Negociações dos mestres / 190

Capítulo 4 - Circulação da prática e do saber / 208

1. Circulando em variados espaços / 204

2. Circulando nas escolas / 213

3. Circulando nas ruas / 222

4. Circulando em novos meios: TV, DVD e *internet* / 229

Capítulo 5 - A prática de saberes do teatro de João Redondo do RN / 246

1. Prática de saberes do mestre Heraldo Lins / 249

2. Prática de saberes do mestre Emanuel Amaral / 252

3. Prática de saberes do mestre Felipe de Riachuelo / 270

4. Prática de saberes do mestre Francisquinho / 291

5. Prática de saberes do mestre Alisson / 308

6. Prática de saberes da diversidade / 321

Considerações finais / 324

Referências / 330

Anexos/335

Introdução

O teatro de João Redondo é um típico Teatro de Bonecos Popular do Nordeste¹, TBPN, o qual ainda existe em algumas regiões do Brasil, com maior concentração nos estados do Rio Grande do Norte/RN, Pernambuco/PE, Ceará/CE e Paraíba/PB. No estado do Rio Grande do Norte, esse tipo de teatro de bonecos popular é chamado de João Redondo, mamulengo, Benedito ou calunga². Desses quatro nomes atribuídos ao referido teatro no RN, o João Redondo ainda é utilizado, principalmente pelos mestres que fazem a brincadeira³ há mais tempo, herança de um passado não muito distante.

Existem diferentes formas de denominar aquele que manipula os bonecos dentro da tolda⁴ no TBPN. Podemos encontrar terminologias como bonequeiro, brincante, artista, mamulengueiro ou mestre. Segundo Deífilo Gurgel (2008, p. 14): exequente, apresentador, manipulador, animador, presepeiro, calungueiro. Tais terminologias dependem muito da região e muito mais de uma escolha de quem a utiliza. Adotarei a terminologia “mestre” nesta escrita etnográfica, uma vez que compreendo que mestre é aquele que tem conhecimento do saber, domina os seus códigos, articula os seus sentidos e valores simbólicos, sabe fazer e sabe ensinar. Nas minhas observações junto aos manipuladores de bonecos deste tipo de teatro no RN, todos preenchem estes requisitos, então, para mim, todos são mestres. Ademais, observei que essa é uma das formas de tratamento, não mais comum que bonequeiro e brincante, que circula entre os manipuladores de bonecos do referido teatro. O termo bonequeiro se refere não só aquele que bota bonecos, mas também àquele que constrói

¹ Durante esta escrita etnográfica, ao me referir ao teatro de bonecos popular do nordeste, usarei a sigla TBPN.

² Termo presente nas falas de algumas pessoas com quem mantive conversa sobre o teatro. Pessoas que tiveram a experiência quando crianças em cidade do interior do estado. Ademais, alguns mestres também atestam o uso desses termos no passado: mestre Heraldo Lins, Mestra Dadi, mestre Felipe de Riachuelo.

³ *Brincadeira*: termo utilizado para as manifestações de teatro ou de dança da cultura popular como o Boi de Reis, o Pastoril, o Mamulengo. *Brincante*: termo atribuído ao participante de uma manifestação de teatro ou de dança da cultura popular. *Brinquedo* é o boneco utilizado no teatro. *Botar boneco* é o mesmo que fazer uma apresentação.

⁴ Tolda é o mesmo que empanada, biombo, cenário, torda. Armação feita de metal, madeira ou cano plástico, revestida com tecido, que esconde o mestre e todo o seu material de trabalho, deixando aparecer somente os bonecos na parte de cima. Esse tipo de armação permite que o teatro seja transportável indo até o local da apresentação. Na falta de uma tolda, o mestre pode esticar um fio num canto de sala e estender um lençol para escondê-lo da plateia.

bonecos, e nem todos os mestres do RN desenvolveram esta habilidade. Brincante é um termo que generaliza por ser atribuído àquele que participa de uma manifestação da cultura popular, seja ele seu produtor ou não. Compreendo o termo mestre ser mais adequado no tratamento dos manipuladores de bonecos do teatro de João Redondo do RN por poder considerá-los todos portadores das qualidades que os fazem serem mestres no que fazem.

Em outros estados brasileiros, esse teatro recebe nomenclaturas diferentes: em Pernambuco é mamulengo, na Paraíba João Redondo, Babau e Benedito, no Ceará é Cassimiro Coco e calunga, na Bahia é Mané-gostoso e João-minhoca, em Minas Gerais é João-minhoca e Briguela, em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo é João-minhoca, no Piauí é Briguela (BORBA FILHO, 1966, p. 79; JASIELLO, 2003, p. 36; ALCURE, 2001, p. 11).

Dentre esses termos, o mais utilizado atualmente para se referir a este tipo de TBPN é o mamulengo. Tal generalização talvez se deva por causa das primeiras pesquisas realizadas e publicadas sobre esse tipo de teatro ter acontecido em Pernambuco, o que ajudou a divulgar o termo mamulengo para o restante do país: “Fisionomia e Espírito do Mamulengo”, de Hermilo Borba Filho (1966) e “Mamulengo: um povo em forma de boneco”, de Fernando Augusto Gonçalves dos Santos (1977) segundo Brochado (2014, p. 39).

No RN o termo mamulengo teria se disseminado no estado não só por influência das publicações pernambucanas. Brochado (2014, p. 39) pontua que os pesquisadores do RN que participaram da coleta de materiais para o registro do Bem quanto patrimônio cultural do Brasil, afirmaram que o termo mamulengo teria se espalhado no estado por causa dos Festivais da Fundação José Augusto, realizados entre 1970 e 1980. A Fundação realizou vários encontros anuais dos mestres com o título “Encontro de Mamulengos”, tal fato contribuiu para que o teatro de João Redondo começasse a ser conhecido pela nomenclatura que o identifica no estado de Pernambuco. Apesar da Fundação não realizar mais os encontros, o termo mamulengo ganhou notoriedade e passou a ser utilizado para também nomear o teatro no RN, juntamente com o termo João Redondo, Benedito e calunga, e para compor o nome das brincadeiras realizadas por alguns mestres do RN, como: Caçua de Mamulengos, Show de Mamulengos de Heraldo Lins, Raul do Mamulengo, Shicó do Mamulengo. Os termos Benedito e calunga são os menos utilizados atualmente para

identificar o TBPB no RN. Mestre Heraldo Lins me afirmou que escolheu a nomenclatura mamulengo para identificar o seu show porque tem a ver com o movimento de “mão mole” na performance com os bonecos e que João Redondo é um dos personagens do teatro. O mestre Ronaldo, do grupo Caçua de mamulengos, me falou que adotou o nome mamulengos para denominar o grupo pela sonoridade e por ser poético, apesar de afirmar que faz teatro de João Redondo.

Fato é que alguns mestres do RN ficam na indefinição ao tratar o próprio teatro, ora o chama de João Redondo, ora de mamulengo. Tal fato talvez se deva pelo uso cada vez mais frequente do termo mamulengo ao se referir ao TBPB não só em meio aos mestres, mas também em meio aos seus apreciadores e agenciadores. Ricardo Canella, em sua pesquisa para a escrita de sua dissertação, relata que o mestre Chico Daniel, do RN, conhecia a brincadeira por João Redondo, que, desde o tempo de seu pai era esse o nome, mas findou aceitando utilizar o termo mamulengo para dar nome ao seu teatro. Canella (2004, p. 62), analisou essa questão dizendo:

“(...) as pessoas, dentre elas alguns estudiosos do assunto do RN, como Franco Jasiello (2003) e, algumas vezes, o próprio Défilo Gurgel que esteve à frente dos Festivais dessa brincadeira passaram a chamar, aqui no RN, também de Mamulengo e, ainda, há o nome estampado “Mamulengueiro Chico Daniel”, na sua própria mala e, constatando-se, pela sua fala, que ele próprio assumiu essa designação. As circunstâncias parecem levá-lo a adotar essa nomenclatura “(...) está bom mamulengo, eu concordo é mamulengo mesmo. O certo é como o pessoal da capital chama”.

Percebe-se na fala do mestre Chico Daniel a relação estabelecida entre o poder e o subalterno, a elite e o povo, confirmando o que autores que debatem sobre a cultura popular dizem sobre a necessidade de se pensá-la inserida num campo de forças que se relacionam e atuam em sua constituição. Em sua dinâmica, a cultura popular pode vir a criar uma nova ordem para estabelecer a ordem construída por outros. É um canto de resistência pautado na relação de poder.

Talvez, tal confusão na adoção do termo mamulengo pelos organizadores do “Encontro de Mamulengos”, descrito em livro por Deífilo Gurgel (2008), se deva ao fato dele ter se difundido no RN a partir das publicações das duas pesquisas mencionadas no início desta escrita, realizadas em Pernambuco e publicadas em 1966 e 1979, e tomadas como referências. Os organizadores do evento assumiram uma posição externalizada ao olhar o teatro de João Redondo do RN através das observações e análises dos pesquisadores do mamulengo em PE, o que pode ter dado a eles, naquele momento, uma falsa legitimidade da brincadeira, desejo de *status* e valorização. Há de se levar em consideração neste momento o contexto e o tempo em que o termo mamulengo começou a ser utilizado no RN pelos intelectuais e organizadores do evento em questão, uma vez que aquele era o início de ações de reconhecimento, de registros e de valorização dessa arte popular. Ademais, por muito tempo, se achava que se tratava de um único teatro e somente nas últimas duas décadas surgiu uma consciência de que, apesar de possuírem uma estrutura em comum e dos seus mestres compartilharem práticas e saberes, o TBPN possui especificidades de região para região, uma vez que ele é construído no coletivo, absorve elementos e situações do cotidiano e da sociedade na qual está inserido. Além dessa construção coletiva, o mestre desenvolve seu próprio estilo ao fazer o teatro.

No processo de escolha do título pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) – Centro UNIMA⁵ - Brasil, em 2004, para o Registro do Bem quanto Patrimônio Cultural do Brasil, o primeiro título pensado para o projeto foi: “Mamulengo – Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”. Havia no título do projeto uma visível generalização do teatro como se tudo o que vem sendo produzido é mamulengo. Porém, em 2008, após observar as falas dos mestres dos estados do Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba, percebeu-se que havia diferenciações no modo de fazer o teatro de uma região a outra e um sentimento de pertencimento dos mestres a seus lugares e definição das nomenclaturas. Após discussões e reflexões, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a ABTB e especialistas no tema decidiram mudar o título para: “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo”. Contemplou-se, assim, a diversidade e as nomenclaturas mais recorrentes nos estados que

⁵ UNIMA - Entidade composta por várias Associações de Teatro de Bonecos de diversos países do mundo.

entraram na pesquisa possibilitando a identificação da brincadeira em sua localidade. Assim, optei em utilizar o termo João Redondo para identificar de onde eu falo e a qual teatro me refiro.

Para as minhas análises e reflexões, me apoiei não só em escrituras e pesquisas realizadas sobre o teatro de João Redondo do RN, mas também em pesquisas feitas sobre o mamulengo em PE e Babau na PB, procurando manter o meu olhar investigativo, crítico e reflexivo sem a pretensão de legitimar o saber do referido teatro através da dinâmica e produção do mamulengo ou Babau, mas de procurar linhas que se entrelaçam e pontos de conexões entre eles por possuírem uma estrutura e elementos constitutivos que os unem sem torná-los um único corpo, e sim, uma rede de fios que se cruzam, se conectam, dialogam, o que os faz, juntamente com o Cassimiro Coco, compartilharem de características em comum proporcionando a compreensão de um TBP. Concebo o TBP como um organismo vivo, que possui uma trajetória de vida, se relaciona com o mundo e segue o seu percurso dentro de um sistema de relações. Para compreender melhor essa dinâmica, me baseio no conceito de organismo postulado por Tim Ingold (2013, p. 15), ao considerar que a vida é um nascimento contínuo e que deve ser observada dentro de um sistema de relações e de movimento crescente. Para o autor, o organismo seria um campo de linhas entrelaçadas, uma teia, rede de ramificações de linhas do crescimento. Ele não está contido em si mesmo, ao contrário, estabelece relações com o ambiente e com outros seres vivos e não vivos. Considera, assim, que tudo é existência e organismo seria uma rede ramificada de linhas do crescimento, isto é, em movimento. O TBP se encaixa na ideia de organismo de Ingold por manter um sistema de relações internas e externas ao teatro, constituídas em fios que se entrelaçam e se comunicam construindo trajetórias.

O teatro de João Redondo, assim como Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau, e outros que possam existir, são partícipes de um universo maior e complexo da cultura popular que articula saberes e valores simbólicos em suas manifestações, transmitidos quase que em sua totalidade, pela oralidade. Diferencia-se dos demais teatros de bonecos existentes mundo afora pelas características que lhe dão identidade, trabalha com códigos próprios, possui estrutura e elementos singulares que foram sendo construídos, reelaborados, incorporados e/ou esquecidos ao longo dos tempos. Acredita-se que ele seja um dos produtos que resultou

das construções e transformações do teatro trazido pelos jesuítas portugueses para o Brasil em tempos coloniais com fins religiosos⁶ para catequizar os nativos e depois se cruzou com o teatro trazido pelos escravos. Naquela época, o domínio territorial também se dava através da religião. Ao migrar do espaço religioso para o espaço profano, o teatro de bonecos foi sendo transformado pelas mãos do povo, ganhando novos elementos, sentidos, significados, valores simbólicos, estruturas e códigos próprios.

Encenado com bonecos que, durante a dramatização, se tornam o duplo do artista que os manipula por trás de uma tolda, este tipo de teatro se construiu para deleite da plateia adulta, embora, à primeira vista, possa parecer que é um teatro feito para crianças pelo fato de se utilizar bonecos, em sua maioria, bonecos de luva⁷.

Em sua fala e performance, construídas num passado distante e que ainda podemos observar em nossos dias, no teatro dito tradicional, os bonecos são debochados, sarcásticos, preconceituosos, soltam palavrões, expressam críticas ao poder, fazem cenas de escatologias, de violência e de sexo. Enredam-se em conflitos sociais, invertendo hierarquias, criando um ambiente onde o oprimido tem oportunidade de se rebelar contra o opressor desmoralizando-o perante uma plateia que se identifica com o drama e que compreende os códigos articulados pelo mestre com seus bonecos. É uma luta entre o poder e o subalterno, o bem e o mau, o moral e o imoral, o certo e o errado. Muitas vezes o TBPB é utilizado pelos seus mestres para expressar as insatisfações de seu povo ou pessoais. No TBPB contemporâneo podemos observar que ele articula vários elementos e estruturas resultantes de construções feitas no passado que se integram às inovações e contextos diferentes; levando-o a se reelaborar e se transformar para que valores e sentidos sejam compartilhados e aceitos pela sua plateia e contratantes.

O TBPB pode ser também encontrado em outras localidades do Brasil como, São Paulo e Brasília. Brochado (2014) afirma que nesses lugares o teatro está sendo feito ou por mestres nordestinos que migraram para lá ou por artistas que aprenderam com mestres

⁶ Suposições dos seus pesquisadores, pois não há registro que comprove o início do teatro de bonecos em terras brasileiras (Borba Filho, 1966).

⁷ Os bonecos de luva possuem cabeça e mãos geralmente feitas de madeira mulungu, imburana ou de outro material ao alcance de quem o confecciona. Colada à cabeça têm-se um camisão de tecido por onde o mestre veste sua mão posicionando um dedo na cabeça do boneco e outros dois nos braços costurado no camisão.

nordestinos. O fato é que o TBPB se desenvolveu com um espírito próprio o que deu a ele uma identidade. Hoje ele é um Bem reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil e é único no mundo.

No nordeste brasileiro, ele incorporou vários elementos culturais próprios da região como: o linguajar nordestino nas falas dos bonecos; os personagens retirados do imaginário popular: a alma, o Jaraguá, o diabo; a utilização de animais comuns no dia a dia do meio rural: o jacaré, a cobra, o boi, a ovelha, o bode; a figura do vaqueiro e dos donos de terras: o Benedito⁸ e o Capitão João Redondo⁹; o poder com os policiais ou soldados; a figura feminina que pode representar viúvas, mães, donzelas, beatas ou de moral duvidosa e outras representações existentes na comunidade em que o teatro foi criado: o médico, o advogado, o professor, o padre, a benzedeira, o xangozeiro, a cigana, a mãe, o pai, o músico, o bêbado, o valentão, o drogado, etc. Pela lista de personagens aqui apresentada, logo se vê que o teatro coloca em relevo o próprio grupo ou a sociedade onde ele foi gestado.

É um teatro que faz uso de uma tolda, de bonecos de luvas e de bonecos de vara¹⁰, sendo o de luvas o mais recorrente. Este teatro tem se diferenciado dos demais tipos de teatros de bonecos existentes pelo mundo não só pelo seu personagem-tipo¹¹ ou linguajar nordestino, mas também pelo uso da literatura de cordel, do forró, das *loas*¹², das passagens¹³ rápidas e muitas vezes sem sequência lógica, das falas de duplo sentido, do sarcasmo, do modo de transmissão e de aprendizado, do compartilhamento de saberes entre os mestres, da manutenção de regras e códigos próprios, da improvisação das falas dos bonecos e interação

⁸ Também chamado de Baltazar, Cassimiro Coco, Babau etc.

⁹ Dependendo do seu mestre, pode receber outras denominações como: Coronel Mané Pacaru, Coronel Manelzinho.

¹⁰ São bonecos feitos em madeira ou outro material qualquer e articulados com varas para dar movimento.

¹¹ Segundo Alcure (2001, p. 141), “A concepção de um personagem-tipo está relacionada a questões que envolvem o gênero humano: temperamentos diversos, múltiplos papéis sociais, estratificação da sociedade, trabalho, valores, caracteres, o meio sócio-cultural em que vive. Características sintetizadas em máscaras sociais fixas, figuras passíveis de atravessar as distâncias temporais readaptando-se a todo momento, mas remetendo-se a algo durável e universal. O personagem tipo atualiza-se”.

¹² Prólogos com a função de conquistar a simpatia da plateia. Versos improvisados ou não, ditos pelos personagens como forma de apresentação deles mesmos ou como comentário verbal de alguma situação. Segundo Adriana Alcure (2007, p. 18), são chamadas também de glosas de aguardente por serem muitas vezes criadas numa mesa de bar entre um gole e outro de cachaça.

¹³ Termo utilizado pelos mestres para as histórias contadas, criadas e/ou improvisadas durante o espetáculo.

com a plateia, da construção de um texto efêmero que se articula com o texto fixo. Sem esses elementos, o TBPB seria apenas mais um teatro de bonecos comum¹⁴, sem identidade própria.

Quando iniciei a minha pesquisa para a construção da dissertação “Show de mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo da cultura popular”, tomei como objeto de estudo o teatro realizado pelo mestre Heraldo Lins Marinho Dantas, que mora em Natal, RN. Objetivei com a pesquisa investigar o processo de construção e de transformação do seu teatro. Ao final da pesquisa, constatei que o mestre possui um olhar muito singular sobre o seu fazer, concebendo o saber do teatro como uma mercadoria a ser negociada e produzida para agradar a sua clientela. Possui dois tipos de teatros prontos para serem oferecidos ao cliente durante as negociações: o didático e o folclórico¹⁵. O teatro didático foi construído por ele para atender às necessidades da Companhia de Água e Esgoto do Rio Grande do Norte, CAERN. É um teatro politicamente correto¹⁶, que visa educar as crianças das escolas a economizar água. Um teatro que extravasa o modelo tradicional por ser todo pensado para educar; possui texto com falas sequenciadas e fixas; tempo de duração de 20 minutos. O outro é o tipo folclórico, com tempo de duração de 45 minutos, passagens com sequências fixas; politicamente correto; textos compartilhados com outros mestres ou criados por ele. Em ambos, ele não se preocupa em improvisar as falas junto com a plateia num processo de construção textual efêmera como é comum no TBPB tradicional. Tematiza as suas apresentações de acordo com o pedido do cliente¹⁷.

Durante a escrita etnográfica da minha dissertação, compreendi também que a prática e o saber utilizados pelo mestre Heraldo Lins vem de longa data, que tem na memória longa a sua matéria prima para manter-se vivo e atuante, embora não mais inteiramente como antes. A prática e o saber atravessaram o tempo e espaços se transformando e se resignificando sem

¹⁴ Considero o teatro de bonecos comum aquele em que podemos observar uma estrutura que se diferencia do teatro TBPB: possui personagens que são construídos para atuar numa peça pensada e elaborada para atender a um tema, tal peça possui autoria, os personagens não se fixam dando identidade ao teatro, ao mudar o texto muda-se os personagens, o texto possui linearidade com começo, meio e fim, existe um conflito a ser solucionado durante a trama. Exemplo: teatro de fantoches com os personagens da Patrulha Canina, Ursinho Puf, Chapeuzinho Vermelho, etc..

¹⁵ Classificações feitas pelo mestre Heraldo Lins para diferenciar suas peças.

¹⁶ Movimento nascido na luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960, amplificado com a queda do muro de Berlim em 1990. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos e adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia. (CARRICO *in* Móin Móin, 2016, p. 103).

¹⁷ Falarei sobre os clientes no capítulo 3.

perder o fio que os ligam ao passado. Hoje este fio de saber já costura outras peças oferecidas pela sociedade atual, juntando partes e atando nós. Este saber que se construiu no passado e que é considerado pelos mestres o saber da tradição encontra na sociedade atual novas formas de negociações e novos espaços de circulação que o leva a aprender e a dialogar com as novidades da atualidade como a *internet* e o politicamente correto.

Percebi também com a pesquisa que fatores presentes na dinâmica da prática e do saber como transmissão, negociação e circulação, se constituem em pontos de encontro e de interação entre mestres, aprendizes, contratantes e plateia. Eles ajudam a tecer a grande colcha de retalhos que é a cultura popular utilizando os fios dos saberes. Como o saber será manipulado depende do mestre, do contratante e de sua plateia. Eles se encontram se relacionando, de certa maneira, negociando e dando vida a um saber da cultura popular.

Stuart Hall (2003) pondera que a cultura popular se dá num campo dinâmico, de luta e resistência, de relação com o poder. É o espaço onde as transformações são operadas. Não é o produto de um processo de resistência, nem tampouco o produto das formas que se sobrepõe. A cultura popular é a própria arena em que o embate se dá, está sempre vinculada à sociedade exercendo sua força através de sua tradição e prática. Ao escrevermos sobre a cultura popular devemos compreender como operam as relações de poder entre as classes, se perguntando: “Seria possível hoje nos propormos a escrever a história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais por trás de uma profunda revolução tecnológica?” (HALL, p. 253, 2003).

Considerando o pensamento de Hall de que existe uma dinâmica na cultura popular pautada na relação de poder e, diante do resultado da pesquisa de minha dissertação em que constatei que o teatro de João Redondo feito pelo mestre Heraldo Lins está inserido num campo de transformações, produto de uma relação de poder com os seus agenciadores e que existem singularidades no teatro dependendo do lugar em que foi produzido, me pergunto: que teatro de João Redondo é possível encontrarmos atualmente no RN?

Durante a minha pesquisa com o mestre Heraldo Lins, tive a oportunidade de participar do II Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN no ano de 2012 em Natal/RN. Neste encontro conheci vários mestres, convivi com eles durante os três dias do evento;

mantive conversa com alguns deles e assisti algumas apresentações. Foi um contato passageiro que me mostrou o quanto é grande e complexo o universo do teatro de João Redondo do RN. Percebi, neste primeiro contato com os mestres do teatro de João Redondo do RN que muitos deles apresentam pontos de resistência, principalmente aqueles que fazem o teatro há mais tempo e não abrem mão de apresentá-lo como no passado sempre que esta oportunidade surge, um teatro feito para adultos, com texto mais “pesado”, pancadaria, muita improvisação e construção das falas com a plateia e sem tempo para terminar. Mas, percebi também na fala de alguns mestres, a preocupação em fazer um teatro mais enxuto, mais leve, com mais sentido e mais acessível à compreensão da plateia consumidora da cultura de massa e tecnológica.

Em 2015 e 2016, participei dos encontros de Bonecos e Bonequeiros que aconteceram na cidade de Currais Novos/RN. Nesses dois encontros, observei que os mestres comentavam sempre sobre a forma de se fazer apresentações atualmente. Alguns reclamavam do tempo de duração das apresentações que estava cada vez mais restrito e das falas que precisavam ser amenizadas para não se fazer apologias ao sexo, preconceitos, violência contra a mulher, *bullying*, etc.. Transpareciam sempre uma preocupação com a transmissão do saber para a nova geração para que esta possa dar continuidade a esta arte. Preocupavam-se com a escassez de contratos. Mas percebi também que alguns mestres já começavam a traçar novas trajetórias ao se movimentar para dar vida ao teatro divulgando-o nas redes sociais, fazendo *site*, participando de grupos no *WhatsApp*, procurando utilizar ferramentas oferecidas pela tecnologia para divulgar o seu teatro e manter contato com outros mestres. Esses mestres começavam a apresentar um teatro com menos improvisação, mais higienizado, enxuto e dinâmico. Percebi que, assim como o teatro do mestre Heraldo Lins havia se transformado articulando tradição e modernidade, alguns mestres também já estavam entrando nesse processo.

Considerando que há uma dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN, que ele faz parte de um corpo maior, mas que traz suas singularidades decorrentes do contexto em que foi construído, que possui uma historicidade e trajetória percorrida dentro de um fluxo de vida, que se encontra inserido num complexo sistema de relações, que existe uma relação de poder que o movimenta, que ele está inserido numa sociedade que utiliza a *internet*

para se comunicar, se informar e que é consumidora da cultura de massa, que ele vem sofrendo transformações em sua estrutura, objetivei realizar uma etnografia do teatro de João Redondo do RN levantando a problemática: o teatro de João Redondo do RN está se espetacularizando¹⁸ e em pleno processo de transformação de suas estruturas e de seus códigos para se tornar um teatro politicamente correto, pronto para ser assistido e compreendido por qualquer tipo de plateia? Como os mestres do RN estão se posicionando diante desta possibilidade? A minha hipótese é de que certos fatores como o modo de transmissão, a negociação e os espaços por onde ele circula contribuem para que tal transformação se processe. É a natureza desses fatores que pode estar definindo como o teatro estará se estruturando daqui a alguns anos e talvez se transformando em um novo teatro muito mais próximo de um teatro de bonecos comum e espetacularizado do que de um TBPN dentro dos moldes tradicionais.

Compreendendo que transformações sempre existiram, uma vez que o teatro de João Redondo se encontra dentro das categorias “tradição” e “popular”, logo, existe uma dinâmica própria na qual ele se insere, assim, objetivei com esta pesquisa fazer uma etnografia do teatro de João Redondo do RN observando a dinâmica da prática e do saber através de sua forma de transmissão, negociação e circulação num período entre os anos de 2012 a 2019. Compreendo a dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN como um motor propulsor que movimenta as estruturas, regras e códigos próprios do teatro.

A transmissão do saber que antes requisitava a presença física e contato direto entre mestre e aprendiz, quase sempre pertencentes a uma mesma família ou a uma mesma comunidade, hoje continua a existir, mas disputa terreno com a *internet* e mídias como o DVD. A natureza da transmissão e aprendizagem do saber também está em processo de transformação, não só o teatro em si. Essa nova forma de transmissão e aprendizagem do saber pode estar deixando suas marcas na estruturação do teatro devido à singularidade da percepção e interpretação de quem o assiste e o reproduz.

A negociação não se dá tão somente entre mestre e contratante, mas também entre mestre-boneco-contratante-plateia-instituições. O mestre, durante a apresentação do seu

¹⁸ Aproprio-me do termo utilizado por José Jorge de Carvalho (1989) em sua teoria da espetacularização da cultura popular que falarei mais adiante.

teatro, vivencia um processo de negociação da performance com os bonecos que agrada a plateia selecionando passagens, o que falar e para quem falar. A negociação da prática e do saber perpassa o financeiro e o relacional. Já não é só o dono de um bar, ou o dono de uma festa quem contrata o mestre e seus bonecos, mas entra também no circuito instituições como o IPHAN que lançam editais para salvaguardar o Bem e o Ministério da Cultura para fomentar a prática de manifestações da cultura popular. Ademais, há empresas privadas que assinam contratos com os mestres impondo suas regras e objetivos.

A circulação se refere aos espaços em que o teatro de João Redondo tem se apresentado dentro dos contextos da sociedade norte-rio-grandense. O saber do teatro de João Redondo do RN circula não somente em espaços físicos, como escolas, praças, feiras, parques e *shoppings*, mas também em espaços virtuais, cada qual com sua natureza e qualidade. Nesses espaços o saber do teatro se contextualiza e se movimenta. Neles, o mestre irá encontrar a sua plateia, que pode ou não ser familiarizada com os códigos do teatro.

Com o meu objetivo geral definido, procurei objetivos mais específicos que me ajudaram a amarrar com mais eficácia os fios dos dados da pesquisa observados por mim durante esses anos em que estive em contato com os mestres do RN. Com os objetivos específicos busquei: compreender como o teatro de João Redondo do RN está se movimentando em contextos atuais; proporcionar um conhecimento de como vem ocorrendo a transmissão da prática e do saber; analisar e refletir sobre a natureza de uma transmissão do saber pelo uso de DVD e *internet*; observar e compreender as formas de negociações presentes na dinâmica da prática e do saber; conhecer os espaços no qual o teatro de João Redondo vem circulando; compreender como os três fatores influenciam na prática do saber e no processo de espetacularização do teatro. Observei também dentro do processo de espetacularização existe um outro que chamei de pasteurização, por tratar de eliminar elementos e de introduzir outros considerados inofensivos, digeríveis, mais eficazes na conservação e venda do produto.

A escrita desta etnografia se justifica pelo fato de termos pouquíssimas pesquisas acadêmicas sobre o teatro de João Redondo do RN; por estar tratando de questões observadas junto aos mestres do RN, mas que podem se estender aos demais estados onde o teatro ainda existe; pelo meu posicionamento em querer observar e analisar o teatro de João Redondo do

RN em suas especificidades e por supor que o teatro está vivendo um processo de transformação de suas estruturas e de seus códigos.

Assim, procurei apoio em um referencial teórico que pudesse ajudar em minhas análises e reflexões dos dados obtidos e que contribuísse para elucidar a minha problemática e atender aos meus objetivos. Por se tratar de uma manifestação da cultura popular, o meu objeto de estudo se construiu e se reconstrói articulando tradição e inovação. Entendo que a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN, não é estático e nem encerrado em si mesmo, mas sim processual. Chegou até os dias atuais numa longa viagem através do tempo percorrendo diversos espaços, em constante relação com os contextos sócio-religioso-político-tecnológico, com os materiais, com os objetos, com os sujeitos que o manipularam e com as plateias que o aplaudiram.

Juntamente com as categorias elencadas acima, transmissão, negociação e circulação, procurei acionar, sempre que julguei necessário, a tradição. Concebo a tradição como matéria residual, porém não alicerçada, nem blindada. É residual na medida em que se acumula na memória e nas lembranças do sujeito e do grupo que a requisita do passado para utilizá-la no presente. Em minhas análises e reflexões dos dados obtidos para esta escrita etnográfica, considereei a tradição em sua movência e em sua vontade de querer ser permanente, mas que se renova e se atualiza em diálogo com a inovação.

Em suas reflexões sobre a invenção das tradições, Eric Hobsbawn (p. 9, 1997) afirma que as tradições são frutos de repetições de algo que visa incultar valores e normas de comportamentos. Elas podem ter sido inventadas num passado distante ou recente, mas estarão sempre veiculadas a um processo de repetição da ação de um saber, estabelecendo assim uma continuidade do passado que se atualiza no presente. Este saber se atualiza não por ter se tornado incapaz de atuar, mas sim por sua capacidade de adaptação do velho ao novo. O autor fala de continuidade do passado no presente, porém esse passado que ele requisita não mais existe, só podemos contar e nos satisfazer com o presente. Não é tão somente uma continuidade do passado, mas uma reelaboração de elementos selecionados pela memória longa dos sujeitos e que possuem sentido ao grupo num determinado contexto social e num determinado tempo. O passado já foi construído, o presente está em construção e o futuro será presente. Portanto, o que temos é só presente que se prepara para um futuro. Mas não um

presente que se desenha num quadro em branco, ao contrário, o quadro já está inundado por muitos e muitos desenhos com linhas, formas, texturas e cores. O que fazemos ao desenhar o presente é redesenhar esse quadro aproveitando algumas linhas, formas, texturas e cores já existentes, construindo uma nova imagem com novos elementos que em comunhão com aqueles que já estavam lá, se reveste de valores e sentidos para quem o produz e quem o aprecia no presente. Concordando com Ingold (*apud*. STEIL e CARVALHO, 2012, p. 43) que as informações passadas de geração a geração não são autônomas em relação ao mundo da vida e da experiência, não são simplesmente uma entrega do passado ao presente, mas sim informações que se movimentam num processo de criação onde as gerações presentes desenvolvem suas habilidades de acordo com seus contextos e atividades.

Carvalho (1989) nos alerta que a ideia da inovação alimenta a tradição, o que me leva a compreender que o presente alimenta o passado que já não existe, mas que nos fornece, pela memória longa, matéria prima para ser trabalhada no presente dando sentido a vida. Percebo que a tradição no teatro de João Redondo do RN são aqueles elementos que querem se manter fixos, permanentes, mas que se dão num campo dinâmico. São aqueles elementos simbólicos que o grupo constrói no presente para dar sentido e nova forma ao que pertenceu ao presente do passado. Há uma seleção de elementos desse passado para justificar o seu uso no presente. Compreendo que o processo é relacional mais do que de continuidade, uma vez que há uma seleção de elementos e exclusão ou até mesmo esquecimento de outros. A inovação possui sua força criadora e associativa, é ela quem vai determinar o que utilizar das construções feitas no passado que possa estar se relacionando com o que está sendo criado no presente. A ideia única de uma continuidade do passado no presente pode ser entendida como uma repetição pela repetição sem que haja inovação. Não repetimos o passado no presente, mas sim selecionamos alguns de seus elementos que possuem interesse e sentido para nós no presente. O que precisamos considerar nesta dinâmica é como a inovação se articula e se manifesta quanto uma construção no presente. Concordo neste ponto com Hall (2003, p. 259), ao salientar que a tradição está longe de manter a permanência de velhas formas dentro da cultura, ela “está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos”.

A tradição tem na memória a sua matéria prima que lhe fornece elementos para sua existência. Ao requisitar o passado e selecionar seus elementos para uso no presente a

memória desempenha seu papel. Lembrando que a memória é uma jovem senhora responsável pelas reminiscências do sujeito, logo, pela memória da cultura. Paul Zumthor pondera que “nossas culturas só se lembram esquecendo”, portanto, a memória seleciona o que deve ser lembrado:

Permanece uma tendência dominante: a comunidade adere memorialmente a formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e de discurso graças às quais ela “funciona”, não somente porque ela os tem à sua disposição, mas por causa dos valores de que elas são carregadas _ valores a dispor ao mesmo tempo entre as causas e os efeitos de uma seleção inicial, isto é, de uma vontade de esquecimento. (ZUMTHOR, 1997, p. 15)

Assim, podemos compreender que o que é requisitado ao passado é apenas uma parte dele, pois a outra parte é esquecida ou fica em latência podendo despertar por uma nova requisição no presente. Assim como a tradição, a memória também possui uma dinâmica, uma força vital que seleciona o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. O passado não vive um total *continuum* no presente, mas uma fragmentação de sua totalidade. Os elementos reivindicados no presente e frutos de uma fragmentação do passado trabalhado por uma memória seletiva contêm valores que possuem sentidos no presente dentro de um processo de relação com as inovações. Zumthor (1997) aponta que a memória coletiva seleciona, recupera ou determina o que ela compreende que possa permanecer funcional para um grupo, para certa cultura.

A cultura popular está inserida numa cultura maior, a cultura do povo. Essa cultura tem variações de povo para povo, de sociedade para sociedade, de grupo para grupo, tem na tradição o seu veículo propulsor que produz normas e valores. Para Hall (2003, p. 43),

A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em

qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

A ideia de que estamos sempre em processo de formação cultural como constatada pelo autor, faz-me considerar que a cultura popular também se encontra em constante processo de formação e de transformação por entendê-la como parte de uma cultura maior, embasando esta compreensão no pensamento de alguns dos teóricos que contribuíram para as minhas análises nesta escrita etnográfica. Sarlo (2000), Carvalho (1989), Hall (2003), Canclini (2003) e Zumthor (2010) compartilham a ideia de que a cultura popular não existe em seu estado puro, que ela se reelabora constantemente dentro das circunstancialidades e relações de poderes entre dominantes e subalternos, se liga à tradição se legitimando, dialoga com a inovação sem produzir algo genuinamente novo, apresenta pontos de resistências e de superações. Esses teóricos compreendem também a tradição como algo que se transforma, não estática nem tampouco presa num tempo e num espaço. A tradição não se fixa, não mantém uma forma inalterável, ela segue o seu fluxo trazendo elementos que se reorganizam e se articulam a diferentes práticas adquirindo novos significados.

Beatriz Sarlo (2000, p. 101-102) esclarece que as culturas populares são artefatos que não existem em seu estado puro. Assim, a cultura popular que o senso comum requisita como pura guardiã de uma tradição, não existe. Ela tem sua história de reconfigurações, ajustamentos e de continuidade com o passado que não a impede de negociar com instituições que surgem no presente e até mesmo de ser explorada e manipulada por aqueles que a usam para fins comerciais. Jorge Carvalho (1989, p. 32) sustenta a ideia de que certas manifestações da cultura tradicional ainda funcionam na sociedade pós-moderna como um lugar onde o simbólico encontra espaço expressando sentimentos, convivências e visões de mundo. Mesmo passando pelas modernas técnicas de difusão, o simbólico inscrito na memória longa da tradição ainda é importante para o grupo, pois traz à tona mentalidades estéticas, ideias e concepções do passado que adquirem sentido no presente. Canclini (2003, p. 22) compreende que o culto ao tradicional não se extingue pela industrialização dos bens simbólicos, que a modernização age sobre a tradição, mas não a suprime e que importa compreender o processo de transformação da cultura popular e não o que se extinguiu. Zumthor (2010, p. 129)

considera que a transmissão da poesia oral se processa pela repetição de estruturas reconhecíveis incorporando inovações, reatualizando assim a tradição.

Ao analisar as transformações nas quais os mestres e o próprio teatro de João Redondo do RN estão inseridos, procurei também compreender a dinâmica da prática e do saber dentro da ideia de espetacularização segundo conceito de Carvalho (2010), pois observei que alguns mestres estão inseridos neste processo por procurarem transformar o seu teatro para atender a contratos e plateias que não possuem familiaridade e, muitas vezes, não compreendem os seus códigos e sentidos.

Podemos compreender que o espetáculo sempre existiu, que ele tem uma função importante dentro da sociedade: mostrar, através de representações, a realidade ao sujeito unificando o grupo ao qual este pertence. A espetacularização dita por Carvalho (2010) seria então o espetáculo do espetáculo à medida em que ele se transforma para cumprir um consumo sem necessariamente unificar o grupo social. O autor define espetacularização da cultura popular da seguinte maneira:

Defino espetacularização como a operação típica da sociedade de massa, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p. 47).

Para o autor, espetacularizar uma manifestação da cultura popular é transformá-la e adaptá-la para deleite de uma plateia que não necessariamente compreende os seus códigos, mas que procuram apenas entretenimento. O autor compreende a espetacularização da cultura popular como algo que é produzido no processo cultural com a finalidade de entreter e divertir uma plateia sem que ela participe de sua produção, isto significa que essa plateia vivencia aquele momento sem profundidade, na superficialidade.

Ademais, o autor ainda enfatiza que espetacularizar uma manifestação da cultura popular é afirmar que existem vários processos simultâneos, como a descontextualização

segundo interesses do consumidor e do contratante, tratamento da manifestação como uma mercadoria, um objeto de consumo e ressignificação de seus valores simbólicos de fora para dentro (CARVALHO, 2010, p. 49). Compreendo assim, que o processo de espetacularização de uma manifestação da cultura popular finda por dar a ela outra função e outra eficácia que não é aquela criada para o grupo em que originou. Ademais, concordo com o autor que, dentro do processo de espetacularização, existem outros processos simultâneos acontecendo, um deles diz respeito a retirada de elementos que são importantes e caros à manifestação cultural e seus produtores. Retira-se por serem considerados inadequados aos seus consumidores, mas ao mesmo tempo, insere-se outros elementos considerados adequados. Concebo que um dos processos que acontece simultaneamente ao processo de espetacularização é a pasteurização. Compreendo a pasteurização como um processo de *higienização* pelo qual tem passado muitas manifestações da cultura popular nos últimos tempos. Esse processo lhe é imposto pelos poderes dominantes na sociedade¹⁹, que promovem a retirada de elementos da tradição e o agregamento de outros ditos ideais para tal sociedade, deixando assim, a manifestação popular apropriada para ser utilizada na diversão de qualquer tipo de plateia. A pasteurização de uma manifestação da cultura popular seria a eliminação de todos os elementos considerados prejudiciais ao desenvolvimento de um bom espetáculo, embora esses elementos possam ser detentores de sentidos e valores simbólicos ao grupo que os criou. Ela age de maneira a deixar o produto unificado e pronto para o consumo de qualquer clientela, ao pretender tornar a informação de fácil digestão para o consumidor. A pasteurização se insere na espetacularização para tornar a manifestação um produto pronto para o consumo, livre de qualquer elemento que possa vir a afetar aquele que o consome.

Para embasar minhas análises nos momentos em que a *internet* perpassou o tema da pesquisa, busquei um diálogo com autores que refletem sobre o assunto. Santaella (2003, p. 16) pontua que a *internet* possui linguagem própria, uma dinâmica singular que age sobre as mídias tornadas digitais. Nestas ocorrem transformações a níveis subjacentes que gradualmente passam a comportar-se de modo diferente. A natureza do modo de transmissão do teatro de João Redondo convive tanto com a sua forma tradicional de transmissão direta do saber quanto com a forma indireta onde a *internet* abre espaço amplo; conectando este saber

¹⁹ Mídias, Estado, Igreja, empresas, ...

ao mundo e o mundo ao saber. A *internet* passou a configurar um novo espaço de circulação do saber cuja dinâmica é determinada pela linguagem que ela possui, assim, é preciso compreender de que maneira a informação está sendo percebida e interpretada. Burgess e Green (2009, p. 83), tecem reflexões sobre o uso da *internet* analisando o *youtube*, ponderando que esta é uma plataforma onde ocorre um processo contínuo de participação cultural. É o usuário quem a constrói produzindo e/ou consumindo informações. Em minhas observações, percebi que, na atualidade, muitos mestres da cultura popular são usuários não só do *youtube*, mas também de outras formas de comunicação que a *internet* proporciona: como *Facebook*, *WhatsApp*, *Instagram*, etc. Com esses autores, procurei analisar e refletir como o modo de transmissão e circulação da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN está acontecendo em meio virtual. A *internet* é uma jovem de outra natureza, não mais aquela conhecida e utilizada pelos mestres da tradição. Ela possui outra dinâmica, conecta uma multiplicidade de fios de saberes por onde o internauta navega e se informa, interage, interpreta a comunicação com as suas subjetividades e experiências. A *internet* não só abre para o mundo a informação como facilita a tessitura de ligações entre variados documentos, hierarquiza e seleciona sentidos, arquiva a memória. O que antes era matéria, com a *internet* torna-se virtual.

Para investigar a dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN em seu processo de transmissão, negociação e circulação, foi utilizada a técnica da observação participante *in loco* e virtual através da *internet*. O Rio Grande do Norte possui hoje mais de 40 mestres do teatro de João Redondo que estão em atividade. Espalhados tanto na capital do estado como em cidades do interior, muitos ainda moram em sítios e mais da metade desses mestres se reúnem uma vez por ano no Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN. Estes encontros começaram a ser realizados durante o processo de pesquisa para o registro do Bem como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN. O primeiro encontro aconteceu no ano de 2011, em Pium, RN. Passei a frequentar esses encontros a partir do segundo, no ano de 2012 na cidade de Natal, RN. Nos anos de 2013 e 2014 não houve encontro. O terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo encontro aconteceram na cidade de Currais Novos, RN. Participei de seis encontros, o que me deu a oportunidade de me aproximar, conhecer e dialogar com os mestres, além de me inteirar de problemáticas comuns ao grupo e de observar a forma de utilização da prática e do saber por cada mestre. Algo chamou a minha atenção durante esses

encontros: o amor e o respeito que cada mestre tem pelos seus bonecos e os laços fortes de amizade entre os mestres.

Embora eu tenha observado e coletado dados junto a alguns mestres do RN e do evento em si, e diante da impossibilidade logística de estar acompanhando todos os mestres do RN fora dos encontros, optei em selecionar cinco mestres, que utilizei como âncoras nesta pesquisa, uma vez que senti a necessidade de estar com alguns mestres durante outros períodos do ano fora dos Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN. Considerei esta uma pequena amostra que acreditei ser eficaz para a obtenção de dados a serem utilizados nas minhas análises e reflexões sobre a dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN na atualidade. Assim, esta pesquisa se desenvolveu em três cidades diferentes do RN, localidades dos mestres, além da cidade de Currais Novos, RN, local dos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN. As cidades dos mestres utilizados como âncoras nesta pesquisa são: Natal, Riachuelo e Passa e Fica, todas do RN.

A escolha dos mestres se deu a partir das minhas observações durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros nos anos de 2012, 2015 e 2016²⁰. São eles: mestre Emanuel Amaral (Natal, RN), mestre Felipe de Riachuelo (Riachuelo, RN), mestre Heraldo Lins (Natal, RN), mestre Francisquinho e seu neto mestre Alisson (Passa e Fica, RN). Além dos cinco mestres, observei também o grupo de Teatro de Bonecos Mamulengando por ter uma história de proximidade com o mestre Emanuel Amaral e o grupo Flor de Mandacaru que conheci em uma das apresentações do mestre Felipe de Riachuelo e que se apropriou da prática e do saber para atender a um edital de cultura do SESC. Estive também observando e conversando com alunos e professores das escolas que visitei por ter uma relação com meus interlocutores: Escola Municipal Padre João Maria (Lagoa Nova, Natal, RN), ADOTE (Cidade da Esperança, Natal, RN), Escola Municipal Nossa Senhora das Dores (Quintas, Natal, RN), NEI (UFRN, Natal, RN), Escola Municipal Governador Mário Covas (Passa e Fica, RN). A prática e o saber do teatro de João Redondo do RN não estão só nas mãos dos nossos mestres, seus bonecos têm vestido outras mãos com interesses diferentes daqueles observados no passado, uma brincadeira construída em meio a uma comunidade para atender aos anseios de entretenimento dela.

²⁰ Participei também dos Encontros dos anos de 2017, 2018 e 2019 quando então já havia definido os meus interlocutores.

Escolhi o mestre Felipe de Riachuelo e o mestre Francisquinho por serem considerados mestres da tradição segundo classificação feita por outros mestres, pelos organizadores dos encontros e pelos pesquisadores que participaram do Dossiê Interpretativo (2014) entregue ao IPHAN. Mestre da tradição, também classificado de mestre da velha geração no Dossiê, é aquele que teve o seu aprendizado de forma direta dentro do meio familiar ou comunitário. Aquele que ainda persiste fazendo o teatro de João Redondo seguindo estruturas e regras utilizadas pelos seus mestres no passado: material utilizado na confecção dos bonecos, tempo de apresentação, uso de *loas*, linguajar nordestino, passagens em sequência não fixa, falas “pesadas”, tipos de bonecos e personagens. Mestre Felipe de Riachuelo possui um discurso que busca conscientizar a importância de se manter a história do João Redondo como no passado, preocupa-se com o apagamento da memória. Mestre Francisquinho mantém a sua forma de botar bonecos do jeito que aprendeu com seus mestres, Luiz de Toou, Bilinha e Rato, tendo apenas o cuidado de não falar palavrões diante das crianças. Ainda utiliza o carrocel, o grupo de soldados, a casa de farinha e as bonecas de pisa arroz.

O mestre Heraldo Lins e o mestre Emanuel Amaral são considerados mestres da nova geração, da contemporaneidade segundo o Dossiê Interpretativo (2014), falas dos organizadores dos encontros e dos próprios mestres. Ambos tiveram um processo de aprendizagem que se diferencia daquele observado nos mestres da tradição. Aprenderam através de pesquisas e lembranças contidas em suas memórias. Tiveram também em comum a observação do teatro feito pelo mestre Chico Daniel. O mestre Heraldo Lins fez do teatro um produto, fruto de suas pesquisas e de seu trabalho. Observa-se também que ele circula por variados espaços tanto físicos quanto virtuais, assim como também negocia o saber do teatro de bonecos João Redondo como mercadoria. O mestre é um articulador de mundos como artista e foi presidente da APOTB²¹ e é vice-presidente da ABTB. O mestre Emanuel Amaral possui um teatro de João Redondo adocicado, em que o personagem Baltazar é uma criança e o capitão João Redondo perde espaço para a sua esposa vó Zefa, se tornando um ser sem idoneidade moral. No teatro tradicional, o Baltazar é um vaqueiro astuto que desmoraliza o Capitão João Redondo perante a plateia. Eles são os personagens principais do teatro, abrem e

²¹ Deixou a presidência da APOTB em setembro de 2019.

fecham a apresentação. Ambos os mestres, utilizam diversos tipos de materiais para confeccionar os seus bonecos, possuem tempo fechado de apresentação, tematizam as peças, possuem passagens com sequência fixa, primam por um teatro politicamente correto.

Descobri o mestre Alisson, na época com 13 anos, quando fui fazer a minha primeira visita ao mestre Francisquinho na cidade de Passa e Fica em 2016. Mestre Alisson é neto do mestre Francisquinho, mas, apesar de ter o avô como referência no seu processo de aprendizagem, portanto poderia ser considerado da tradição, da velha geração por ter aprendido no seio familiar, segundo classificação encontrada no Dossiê Interpretativo (2014), ele partiu para a pesquisa na *internet* utilizando o *youtube*, aprendendo a confeccionar os bonecos observando vídeos do mestre Raul dos mamulengos e a construir os personagens, reprodução das falas, tipos de vozes para os bonecos, sequências fixas das passagens e tempo de apresentação assistindo aos vídeos do teatro do mestre Heraldo Lins, postados no *youtube*. Busca ideias de piadas assistindo o canal Coxinha no *youtube* que apresenta um teatro de bonecos comum. O seu teatro é uma bricolagem e apresenta uma ligação e uma interação possível entre o tradicional e o contemporâneo gerando outro produto. Ele escapa da velha geração, por ter tido um aprendizado direto com o avô, para se jogar no mundo contemporâneo onde ele tem a possibilidade de manusear ferramentas próprias de sua época.

Para as minhas análises, utilizei leituras feitas do Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. O Dossiê Interpretativo é um documento rico em dados obtidos através de pesquisas realizadas por grupos de pesquisadores em quatro estados do país: RN, PE, CE e PB, que expõe, de uma forma geral, o TBPN e seus mestres, com o objetivo de traçar um perfil do teatro e de suas condições de existência quanto uma manifestação da cultura popular inserido nas categorias tradição e modernidade. Com o Dossiê Interpretativo, obtive algum material que me ajudou a pensar os processos de transmissão, negociação e circulação do teatro.

Observei e analisei a circulação do saber na *internet*: *Youtube*, *Facebook*, *WhatsApp* com o propósito de ampliar o meu olhar por ter observado que dois dos mestres da pesquisa,

mestre Heraldo Lins e mestre Alisson²², fazem uso deste meio de comunicação para aprendizagem, transmissão e divulgação do saber. A *internet* tem se constituído em uma ótima ferramenta de comunicação entre os mestres, de divulgação e transmissão do saber. Ademais, nela também percebi um novo espaço para este saber circular e ser negociado. No *Youtube* e *Facebook* procurei observar não só mestres do RN, mas de outros estados tendo, assim, uma visão geral de como a prática e o saber vêm se propagando na *internet*. Observei as postagens do mestre Alisson no *Facebook* e as publicações do teatro do mestre Heraldo Lins no *youtube* e em seu site. Fui adicionada em dois grupos no *WhatsApp*: grupo APOTB e grupo Bonecaria, ambos compostos em sua maioria por mestres do TBPN. Com esses grupos, me inteirei de suas agendas, problemáticas, alegrias, laços afetivos, sucessos e frustrações.

Fui algumas vezes entre os anos de 2016 a 2018 conversar com os mestres em suas residências. Mestre Emanuel Amaral, Natal/RN, estive em sua residência e o acompanhei em algumas apresentações. Mestre Heraldo Lins, Natal/RN, ele vinha a minha residência com frequência para conversarmos, acompanhei em algumas apresentações e na execução completa do seu projeto premiado no edital da edição Leandro Gomes de Barros, 2017 do Ministério da Cultura, MINC. Mestre Felipe de Riachuelo, Riachuelo/RN, fiz várias visitas ao seu sítio Lagoa do Sapo, na Serra da Melosa e o acompanhei em apresentações e na oficina que ministrou com o apoio do MINC, mesmo edital de premiação do mestre Heraldo Lins. Mestre Francisquinho e mestre Alisson de Passa e Fica/RN, fiz várias visitas ao sítio Bebedouro e ao sítio Bola Velha, acompanhei várias apresentações dos mestres. Procurei observá-los também junto ao grupo de mestres durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros.

Para registrar as falas dos mestres e suas apresentações com os bonecos, fiz uso de anotações em meu caderno de campo, de registros fotográficos e audiovisuais durante todo o trabalho de campo. Registrei depoimentos dos mestres selecionados por mim para ancorar essa pesquisa e de alguns mestres que mantive contato durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, como o mestre Emanuel Bonequeiro de Caicó, mestre Edicharles de Macau, mestre Ricardo Guti de Ipueira, mestre Manoel de Dadica e mestre Mané do Fole de

²²Não só eles. Observei que vários mestres já utilizam a *internet* como forma de divulgação do seu teatro e de manter contato com outros mestres.

Cerro Corá e outros mais. Registrei ainda as falas de pessoas das plateias, professoras, aprendizes, apresentações dos shows e os Encontros de Bonecos e Bonequeiros realizados entre os anos de 2012 a 2019.

Durante o tempo em que estive realizando coleta de dados para esta escrita etnográfica percebi que eu não possuía um campo fixo, ao contrário, ele apresentava múltiplas naturezas me agraciando com outras ferramentas a serem utilizadas, como os recursos proporcionados pela *internet*. Não só estive no campo, mas o campo esteve em mim. Fiz campo dentro dos modelos antropológicos tradicionais, vivenciando o contexto sócio cultural do pesquisado, observando-o em seu lugar com a sua gente, mas fiz campo também na *internet*. Neste tipo de campo, eu não precisei sair do aconchego da minha casa e não tinha hora certa para coletar dados, acontecia a qualquer hora do dia ou da noite. A coleta de dados pela *internet* aconteceu muitas vezes de forma oportunista, uma vez que eu observava as falas e postagens de alguns mestres sem eles saberem que estavam sendo observados. A *internet* mudou o modo de observar o outro, perdi o contato físico, o olho a olho, as leituras corporais e ambientais que também trazem informações, a possibilidade de interpretações diretas que podem ser questionadas e reiteradas na hora em que acontece o fato ou a fala do pesquisado. Ademais, no campo físico, o pesquisador decide não estar mais lá e senta-se para escrever a sua etnografia. Mas ganhei, no campo virtual, a oportunidade de observar o outro sem que ele suspeitasse da presença e do meu olhar investigador, o que pode ter gerado informações diferentes daquelas ditas na presença física, pesquisador-pesquisado. Por isso, precisei compreender a natureza do campo e aprender a selecionar o que se constituía de fato importante para a minha pesquisa. O outro não me falava diretamente, mas eu o ouvia em meu anonimato. Trabalhei com o campo físico e o virtual e pude experimentá-los, vivenciá-los e compará-los.

Observando o outro direta e indiretamente, eu fui selecionando o que deveria entrar como dados de análise na minha escrita etnográfica, uma seleção pensada do que julguei ser material significativo para a investigação, pois compreendo que o campo não fornece os dados para a pesquisa, nós pesquisadores é que atribuímos, com nossa subjetividade e experiência, sentido e significado ao que observamos. Nem tudo o que foi observado e registrado fez parte desta escrita, alguns dados ficaram na latência por questões éticas e outros

por fugir aos meus objetivos. Portanto, a minha escrita etnográfica começou a ser delineada ainda em campo, razão pela qual concordo com o pensamento de Malighetti (2004), de que:

As temporalidades etnográficas são múltiplas e se inter-relacionam de modo complexo, articuladas pela escritura que atravessou a pesquisa em todas as suas fases, desde os dados confusos e dispersos em campo, até à sua transformação em um texto coerente e legível.

Durante a escrita etnográfica o etnógrafo seleciona, esquematiza, organiza, ordena as informações obtidas, os eventos e ações dando-lhes sentido. Trabalha principalmente com a transcrição e interpretação dos dados obtidos na oralidade para a escrita científica (MALIGHETTI, 2004). O etnógrafo precisa saber se posicionar dentro da pesquisa para que o leitor o compreenda e para que as palavras de seu pesquisado sejam verdadeiramente bem interpretadas sem que isso venha a provocar conflitos na relação entre ele, que ouviu, e o outro, que falou. A relação entre observador e observado é uma relação que pode ser de total confiança entre ambos, mas também pode ser de desconfiança, porém ambas são políticas, uma vez que os sujeitos nunca são neutros (MALIGHETTI, 2004).

Observei que o campo da minha pesquisa foi marcado pelos contextos sócio culturais dos mestres. O campo é o espaço onde a flexibilidade se impõe, os sentidos se estruturam, a linguagem se revela em suas múltiplas naturezas. Compreendi o meu campo de pesquisa como algo movente, pois ele se revelou em variados contextos e às vezes acontecia sem intenção de acontecer²³. Meu campo de pesquisa aconteceu no saguão da Pousada D'Almeida em Currais Novos/RN, durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, em telefonemas com os mestres, nas trocas de mensagens de *e-mails*; através do *WhatsApp* pessoal ou do grupo APOTB²⁴, na casa dos mestres, nos locais de apresentações do teatro, junto à plateia, nas leituras que eu fiz sobre o tema, nas escolas, nas instituições, enfim, em

²³Dados coletados em conversas entre os mestres no grupo de *WhatsApp*.

²⁴Até o momento desta escrita o grupo possuía 14 participantes.

variados espaços físicos e virtuais. Tal observação da natureza de meu campo me leva a compreensão do pensamento de Guber ao afirmar que:

El campo no es un espacio geográfico, un recinto que se autodefine desde sus límites naturales (mar, selva, calles, muros), sino una decisión del investigador que abarca ámbitos y actores; es continente de la materia prima, la información que el investigador transforma en material utilizable para la investigación. (GUBER, 2004, p. 47).

Além da interação entre aquele que fala e aquele que ouve, o trabalho de campo requer reflexão e construção do conhecimento sobre o outro, pois é nele que a matéria prima para a pesquisa se elabora e se configura em informações a respeito da sua cultura, (GUBER, 2004, p. 47).

Percebi também que observar o outro em algum espaço da *internet*, principalmente pelo *WhatsApp*, é um grande desafio para o pesquisador que precisa saber quando deve cessar a sua coleta de dados no campo virtual. O campo de pesquisa é sempre dinâmico dentro ou fora da *internet*, mas o que a virtualidade oferece de novo para uma pesquisa antropológica é a facilidade que o pesquisador tem de ter o seu campo “em suas mãos”, a comodidade de ter e acessá-lo onde quer que esteja sem a permissão do outro, sem que ele saiba que está sendo observado. Observar o outro pela *internet* é carregá-lo literalmente para onde você for. Assim, compreendi que por ser dinâmico, por estar suscetível a mudanças, por gerar sempre novos dados em processo contínuo, por ser vivo, eu não poderia continuar a observar o outro virtualmente, precisava encerrar a minha coleta de dados mesmo ainda participando dos grupos de *WhatsApp* e compartilhando das amizades com os mestres no *Facebook*.

O campo de pesquisa na *internet*, no caso da minha observação participante via *WhatsApp* como integrante dos grupos Bonecaria e APOTB, é de outra natureza e se diferencia do campo físico. Ele requisita outra forma de interpretar o outro, uma vez que ele não fala com a intenção de fornecer informações para a minha pesquisa, eu não fazia perguntas tentando arrancar informações, apenas observava as falas dos membros dos grupos, diante disso, me pergunto: a invisibilidade e não presença física do pesquisador neste caso

tornam as informações do pesquisado mais autênticas uma vez que ele já não sente a necessidade de performatizar diante do pesquisador? Neste caso, há controle de impressões uma vez que não há presença física?

Para Berreman (1980), o controle de impressões é inerente a qualquer interação social. O etnógrafo se apresenta e se representa de certa maneira ao seu sujeito e este também fará o mesmo. A interação social entre o etnógrafo e o sujeito é um fator importante na pesquisa etnográfica e esta se dá através do controle das impressões que um vai ter para com o outro. Esse fator poderá determinar o tipo e a validade dos dados aos quais o etnógrafo terá acesso ou não:

Entre si, e etnógrafo e seus sujeitos são, simultaneamente, atores e público. Têm que julgar os motivos e demais atributos de uns e do outro com base em contato breve, mas intenso, e, em seguida, decidir que definição de si mesmos e da situação circundante desejam projetar; o que revelarão e o que ocultarão, e como será melhor fazê-lo. Cada um tentará dar ao outro a impressão que melhor serve aos seus interesses, tal como os vê (BERREMAN, 1980, p. 141).

Erving Goffman (1985), em seus estudos sobre a representação do eu na vida cotidiana, comenta que, durante o tempo da interação do indivíduo com o outro, o nível de informações pode ser insuficiente para se ter certeza de quem é o outro, pois as atividades verdadeiras, crença, emoções só podem ser verificadas indiretamente. Até mesmo essa linguagem desenvolvida pelo controle de impressões que acontece de indivíduo a indivíduo deve ser considerada, analisada e interpretada numa pesquisa em antropologia. O controle de impressões entre o observador e o observado indica algo que, segundo Goffman, o indivíduo, intencionalmente ou não, age de tal maneira expressando a si mesmo e esperando impressionar o outro de alguma forma. A capacidade do indivíduo de produzir impressões ao outro envolve duas atividades significativas: uma expressividade que transmite e outra que emite:

A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de

ações, que os outros podem considerar sintomáticos do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. Como veremos, esta distinção tem apenas validade inicial. O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em fraude, o segundo em dissimulação (GOFFMAN, 1985. p. 12).

Essas impressões que etnógrafo e sujeito tentam projetar para criar uma imagem para o outro, a forma como ele quer ser percebido pelo outro, são aquelas que ambos julgam ser favoráveis naquele momento para conseguir seus objetivos naquela interação com o outro. Berreman (1980) informa que o etnógrafo tenta nesta ação de controle penetrar na interioridade do sujeito e este tenta proteger seus segredos já que estes podem se tornar público.

Goffman (1985), ao analisar a representação do eu na vida cotidiana, adota uma perspectiva de representação teatral, partindo de princípios de caráter dramaturgicos para a compreensão e interpretação de suas observações. Considera a maneira como os indivíduos se apresentam a si e as suas atividades aos outros, regulando e dirigindo as impressões controlando os meios pelos quais pode ou não fazer certas coisas para que o outro forme uma impressão a seu respeito. Ele faz uma analogia da interação social com o teatro: palco, ator e plateia atuam nessa representação e controle de impressões que um indivíduo expressa ao outro, na criação de uma imagem, de um conceito sobre si e até mesmo de conquistar algum status nesta ação. Goffman (1985) entende que o palco é o espaço onde acontecem simulações e que a vida real apresente coisas reais e muitas vezes bem ensaiadas. Assim, a interação ocorre numa relação de dependência em que o papel que um indivíduo desempenha depende do papel desempenhado pelos outros presentes no momento e vice-versa.

A interação social ocorre também via *internet*, porém pode ocorrer de forma indireta e fragmentada. A maneira como a mensagem escrita via *WhatsApp* será produzida e interpretada, depende do uso e domínio da gramática, grau de compreensão do outro e conhecimento sobre o assunto. Sem contar que ainda existe o uso dos *emotions* e figurinhas, que são imagens, abrindo assim um leque de interpretações que dependem da subjetividade de quem as lê. A forma como eu me apresento e me represento ao outro, como eu controlo as minhas impressões estão presentes nos dois mundos, físico e virtual.

Para a escrita etnográfica, me apoiei nas concepções de Malighetti (2004, p. 111) que atestou que todos os registros feitos no campo de pesquisa são textos liminares, produtos parciais sujeitos a interpretações e reinterpretações, fontes de informações para as análises. A eles o etnógrafo recorre repetidas vezes para buscar informações a fim de construir o texto final da pesquisa etnográfica.

Fazer etnografia hoje é estar aberto a variadas concepções do que pode vir a ser uma etnografia na sociedade atual. É preciso considerar variados fatores presentes e atuantes em nossa sociedade, como as tecnologias que oferecem recursos para que o etnógrafo obtenha dados. Segundo Fisher (2009), a etnografia vivencia e atravessa todo o trabalho de campo e se organiza no texto final. Ela é pensada, articulada e direcionada para a sua escritura. Em seu processo de construção de conhecimento ela trabalha em comunhão com o pensamento do etnógrafo, que analisa os dados, interpreta o outro. Uma etnografia migra do pensamento para a escrita num processo dialógico com o campo de pesquisa. É nesse pensar que o etnógrafo se torna seletivo em suas palavras, na escolha dos dados que irá expor no texto escrito, dá forma a uma verdade sem, no entanto, comprovar a veracidade dos fatos. A escrita final de uma etnografia é sempre o registro de um pensar em diálogo com um percurso escolhido pelo seu autor na tentativa de falar sobre o outro de forma clara e acessível ao seu leitor. Uma etnografia é sempre pensada. A escolha de um tema para estudo me levou a perseguir um objetivo, moldando e direcionando o meu olhar.

Pensando assim, organizei esta pesquisa etnográfica em cinco capítulos. Cada capítulo está dividido em tópicos a fim de organizar melhor a informação. No primeiro capítulo, tratei de contextualizar o leitor com informações a fim de prepará-lo para os capítulos seguintes. Descrevi a minha trajetória e experiência com o TBP; rastreei o teatro de João Redondo buscando a sua origem ao analisar hipóteses levantadas por pesquisadores, versões feitas pelos mestres e minha hipótese da origem do TBP; listei características estruturais do TBP mostrando os seus elementos constitutivos fazendo um rápido percurso da prática e do saber no tempo e no espaço marcado por construções e transformações; apresentei os cinco mestres traçando um rápido perfil sobre cada um e, por fim, falei sobre os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, um marco divisor de águas para o teatro de João Redondo do RN. Com este primeiro capítulo, objetivei deixar o leitor preparado com uma base sólida de

informações a fim de poder compreender as minhas análises e reflexões dos dados obtidos durante o trabalho de campo.

No segundo capítulo, tratei da transmissão do saber. Utilizei dados coletados em meu trabalho de campo junto aos cinco mestres da minha pesquisa: mestre Emanuel Amaral, mestre Heraldo Lins, mestre Felipe de Riachuelo, mestre Francisquinho e mestre Alisson, além das minhas observações com outros mestres durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, *internet*, grupos e oficinas. Tracei a linhagem de mestres. Com este capítulo, objetivei analisar o processo de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN; utilizando duas categorias observadas por mim: a transmissão direta e a transmissão indireta.

No terceiro capítulo, analisei a negociação do teatro pelos mestres. Como este processo está acontecendo, quais as transformações que podem estar ocorrendo no teatro por influência desta categoria. Neste capítulo, refleti a negociação de contratos, de editais e do próprio saber em si como produto de manipulação e de espetacularização. Considerei também a negociação do próprio saber na relação mestre-bonecos-contratantes-plateia.

No quarto capítulo, busquei refletir em quais espaços a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN está circulando. Qual a natureza desses espaços, quem é a sua plateia e de que maneira esses espaços de circulação podem estar influenciando em possíveis transformações no teatro. Foi feita uma análise dos espaços físicos e virtuais considerando suas naturezas específicas.

Reservei ao quinto capítulo um espaço para falar da dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN, analisando a influência dos três fatores analisados: transmissão, negociação e circulação. Procurei demonstrar como esses fatores contribuem para que transformações sejam feitas dentro do teatro e como a estrutura, construída no passado, pode estar hoje se reelaborando e criando novas bases para a construção do teatro. Com este capítulo, costurei os pedaços com os fios de saberes respondendo à questão principal que conduziu esta pesquisa: o teatro de João Redondo do RN está em pleno processo de espetacularização transformando suas estruturas e seus códigos para se tornar um teatro politicamente correto se aproximando cada vez mais de um teatro de bonecos comum?

Vejo a mim mesma, neste início dessa escrita etnográfica, como uma bordadeira. Tenho à minha frente vários pedaços de tecidos de cores variadas esperando para serem costurados uns aos outros. Vejo um balaio cheio de linhas coloridas, prontas para compor o bordado feito com os fios de saberes. Preciso organizar todo esse material de maneira a formar uma colcha de retalhos harmônica, que contribua para o registro escrito e análise do teatro de João Redondo do RN.

Por hora, fico por aqui e convido o caro leitor e a cara leitora a juntar pedaços e a bordar junto comigo essa colcha costurada com os fios dos saberes do teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte.

CAPÍTULO 1

Construindo trajetórias

“Olá pessoal! Vocês sabem com quem estão falando? Sou o capitão João Redondo, filho de João Quadrado e neto de João Cumprido. Nunca fiquei intalado e muito menos intupido. Estou aqui para apresentar pra vocês mais um espetáculo da cultura popular, eu, o João Redondo!”

(loa de abertura do Show de Mamulengos, de Heraldo Lins)

Construir trajetórias de um processo de pesquisa é como costurar uma colcha de retalhos. Vai se alinhavando pedaço por pedaço de experiências vividas e de dados coletados no campo buscando dar coerência, sentido e harmonia à escrita final. Assim, há de se procurar um primeiro pedaço que possa dar início a toda confecção da colcha. Neste primeiro capítulo, começo a construção desta trajetória, relatando a minha experiência anterior com o teatro de bonecos e o meu caminho para chegar ao objeto de estudo para esta pesquisa. Em seguida, reflito sobre o mito da criação do teatro de João Redondo e sua suposta origem no Rio Grande do Norte. Com esta reflexão, almejo demarcar para o leitor de que teatro estou falando e de sua localização. Em seguida, descrevo a estrutura básica do TBPB sobre a qual os mestres realizam variações de acordo com os seus contextos e estilo próprio. Falo sobre cada mestre pesquisado por mim a fim de promover uma aproximação primeira do leitor à experiência de vida do mestre. Considero esta descrição importante para a análise e compreensão do olhar de cada mestre sobre a sua prática e a utilização do saber do teatro de João Redondo do RN. Teço também comentários sobre os encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN que participei por ser um evento que faz parte da vida dos mestres e que movimenta o teatro de João Redondo do RN em sua prática e em seu saber.

Jamais imaginei me tornar uma pesquisadora do TBPB, mais especificamente, do teatro de João Redondo feito no estado do Rio Grande do Norte. Nascida em uma região em

que este tipo de teatro não existe, cidade de Ladário, no Mato Grosso do Sul, desconhecia completamente seus códigos, sentidos e valores simbólicos quando tive a oportunidade de assisti-lo, pela primeira vez, na cidade do Recife, PE, em 1979. Em minha infância, minha mãe Zilda Ramos de Macêdo, nascida em Salvador, BA, em 1936, falava, com saudosismo, para mim e meus irmãos, de um teatro de bonecos²⁵ que ela e seus primos assistiam em sua terra natal quando eram crianças e de bonecas feitas de pano. Ela chegou até mesmo a confeccionar para mim e minhas irmãs algumas bonecas de pano. A sua memória afetiva por sua terra e sua cultura afluavam sempre em nossos momentos de descontração e brincadeira. Dessa maneira, eu começava a conhecer um pouco sobre a cultura dela vivenciada em sua infância e imaginava como seria um teatro feito com bonecos. Em minha meninice, cheia de curiosidade, imaginação e criatividade, gostava de fazer cabeças de bonecos com a semente da manga espada após o consumo desta. Após consumir a polpa da fruta, eu deixava secar ao sol, mas antes arrumava o que havia restado da fibra para fazer o cabelo. Com a semente já seca, eu desenhava olhos, nariz, boca e começava a brincar com as pequeninas cabeças feitas de semente de manga espada.

Tive a oportunidade de ver um teatro de bonecos no filme que assisti ainda quando eu era criança, *Oliver Twist*²⁶, no pequeno cinema em minha cidade natal. Há uma cena em que o órfão Oliver Twist, protagonista da trama, assiste a uma apresentação de teatro de bonecos numa rua da cidade de Londres, Inglaterra. Minha mãe comentou após o filme que aquele era um teatro de marionetes, bonecos manipulados por fios. Aquela cena me marcou muito mais do que a trama principal do pequeno órfão.

No ano de 1979, já com 18 anos de idade, tive a primeira oportunidade de assistir a um teatro de bonecos de forma direta. Tal fato aconteceu em uma das ruas da cidade do Recife, PE. Ao transitar por uma rua para pedestres, avistei um amontoado de gente e, por curiosidade, me aproximei. Deparei com uma armação tipo biombo e bonecos que se movimentavam por cima dele. Compreendi naquele momento que havia alguém dentro do biombo que manipulava e dava voz aos bonecos. A plateia que assistia toda ação dramática em pé diante do biombo ria muito e, de vez em quando, um ou outro da plateia soltava algum

²⁵ Ela os chamava de fantoches.

²⁶ Filme baseado no romance de Charles Dickens que relata as desventuras e aventuras de um pequeno órfão.

gracejo provocando o boneco. Era uma plateia formada por pessoas adultas, maioria de homens, e não era fixa, pois ela se formava com os transeuntes que passavam naquele instante por aquela rua, como eu. Misturei-me àquela pequena plateia por poucos minutos. Logo me cansei porque não conseguia entender muito bem as palavras ditas pelo manipulador dos bonecos. Muita coisa escapava a minha compreensão devido a forma de articulação das palavras e de certas palavras pertencentes ao linguajar nordestino com o qual eu ainda não estava familiarizada. Naquele momento, com o meu raso entendimento sobre aquele tipo de teatro, achei-o muito violento, pesado pelo uso de palavrões e cenas com conotações de sexo. Senti-me constrangida devido a presença de figuras masculinas que soltavam gargalhadas a cada imoralidade soltada pelo boneco. Além do mais, achei os bonecos feios e de aparência grotesca. Como não fazia sentido para mim naquele momento, segui o meu rumo sem compreender que aquele era o TBPN, comum não só no estado de Pernambuco, mas em toda a região nordeste do Brasil.

Aquele meu primeiro contato com o mamulengo ficou carimbado em minha memória, em estado de latência, para acordar muitos anos depois, em 2011, quando comecei a me interessar por tal manifestação da cultura popular. A minha total falta de familiaridade e de conhecimento com este tipo de teatro de bonecos, em minha primeira experiência, me levaram a não apreciar e a não participar junto com a plateia daquele momento ímpar. Hoje me pergunto: quem era o mamulengueiro que estava dentro daquela tolda? Jamais saberei. Acredito que aquela minha reação pode ser igual de muitas pessoas que não conhecem os códigos do referido teatro. Algo que só durante as minhas reflexões com a pesquisa para o mestrado me levaram a entender que aquele que assiste ao teatro o interpreta através de sua cultura, experiências pessoais e subjetivas.

Em 2002, quando já havia me tornado professora de artes visuais, agora morando na cidade do Natal, RN, tive um segundo contato com o TBPN. Assisti a uma apresentação do mestre Chico Daniel no palco do teatro do Centro Federal de Ensino Tecnológico, CEFET/RN²⁷, onde ele se apresentou para uma plateia composta não só de adultos, mas também de crianças. Minha impressão sobre o teatro não foi das melhores. Não compreendia como um teatro de bonecos podia se apresentar de forma tão “pesada” para uma plateia

²⁷ Atualmente é o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, IFRN.

composta também por crianças. Os bonecos ora soltavam palavrões, ora faziam piadas com palavras de duplo sentido, ora faziam cenas de violência. Até então, eu não sabia que o TBNP era um teatro criado para o público adulto, mas observei que as crianças se divertiam da mesma forma. Talvez não compreendessem literalmente as falas dos bonecos, mas se encantavam com os bonecos. Tirei algumas fotografias durante e depois da apresentação.



Imagem 1 - Crianças encantadas com o boneco Cachaceiro em apresentação do mestre Chico Daniel.



Imagem 2 - Mestre Chico Daniel – 2002.



Imagem 3 - Alguns bonecos do mestre Chico Daniel: (atrás da esquerda para a direita)
Baltazar, Etelvina, D. Inês, Mestre Guedes, Dr. Pindurassaia, (embaixo da esquerda para a direita)
Capitão João Redondo e o padre.

No ano de 2003 participei de um projeto sobre cultura popular na escola em que eu ministrava aulas de Arte. O tema trabalhado com as minhas turmas de 4ª série era o teatro de João Redondo. Procurei me informar um pouco mais sobre o tema conversando com outros professores de arte da escola e li o Galante (2000), encarte sobre cultura popular produzido pela Fundação Hélio Galvão e Scriptorium Candinha Bezerra. Naquela época, o material escrito sobre o teatro de João Redondo do RN era muito escasso. Repassei aos alunos as informações que eu havia coletado e criamos juntos bonecos feitos em papel machê, garrafas pet e tecido. A criação das falas dos bonecos ficou por conta das professoras pedagogas de cada turma. A escola contratou um brincante para fazer uma oficina de performance com os bonecos e de apresentação com os alunos. Quando ele chegou vi, que era um antigo conhecido meu de sala de aula da época em que eu fazia o curso de Educação Artística na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN²⁸, mestre Heraldo Lins Marinho Dantas. A oficina foi um sucesso, os alunos, além de assistirem à apresentação do “Show de Mamulengos de Heraldo Lins”, puderam também experimentar uma vivência dentro da tolda colocando os bonecos feitos por eles e as falas criadas junto com as professoras. O mestre, com os seus bonecos, se retirou e eu não os vi mais. Após esta experiência, eu começava a conhecer um pouco sobre o universo do TBPN e a me encantar por ele. O teatro apresentado pelo mestre Heraldo Lins era adaptado ao público infantil, higienizado nas falas e com pouquíssima violência, sem conotações sexuais, sem palavrões. Procurava passar alguma mensagem boa aos alunos ensinando sobre solidariedade, respeito, regras de boa convivência.

Anos mais tarde, em agosto de 2011, enquanto eu fazia a minha caminhada numa manhã ensolarada de domingo, encontrei com o mestre Heraldo Lins no Parque das Dunas em Natal/RN. Conversamos um pouco e ele me falou que iria fazer uma apresentação com os bonecos em alguns instantes no palco do parque. Convidou-me para assistir. Lembrei-me da oficina que ele havia ministrado anos atrás para os meus alunos e perguntei então como estava o teatro dele. Ele me respondeu em tom de reclamação dizendo que já não podia fazer o teatro nos moldes antigos da tradição por causa das leis vigentes no país contra o preconceito, racismo, lei Maria da Penha, por causa da violência crescente na sociedade brasileira. Disse que teve que adaptar o seu teatro as novas situações em que vivemos. Apesar de ter percebido,

²⁸ Entre 1998 e 2000.

em 2003, quando ele se apresentou aos meus alunos, que o teatro apresentado por ele se diferenciava em alguns aspectos do teatro produzido pelo mestre Chico Daniel, que o dele tinha forte tendência para o que podemos chamar de politicamente correto, compreendi em sua fala que ele havia feito mudanças em seu teatro, produto de uma tradição, por imposições externas ao teatro, não por vontade sua de mudar e de criar algo novo. Havia aí uma força maior que a sua no processo de construção do seu teatro. Nesta época, eu já havia feito especialização em antropologia social, lido alguns teóricos que tratam de cultura, fato que me deu condições de perceber que havia ali uma problemática a ser investigada e respondida. Então, disse a ele que as transformações feitas no teatro dele dariam uma ótima dissertação de mestrado. Ele me disse: _ Então faça! Eu e meus bonecos estamos à sua disposição! Naquela manhã, resolvi ficar para assistir a sua apresentação. Ele me apresentou a sua esposa Maria Veralúcia de Oliveira Dantas, tratada por todos como Vera²⁹, peguei o contato dele e segui para a minha casa. Reconheci que tinha um bom tema para a pesquisa e decidi fazer o meu mestrado, que há tempos almejava, tendo o teatro feito pelo mestre Heraldo Lins como o meu objeto de estudo, a fim de observar o processo de construção e de transformação pelo qual o teatro dele estava passando. Para mim, foi uma experiência única seguir o mestre em 34 shows e manter com ele e sua esposa Vera, vários encontros e conversas.

Durante a pesquisa de campo para o meu mestrado e de leituras sobre o tema, obtive um alargamento do meu olhar sobre o TBPN, o que me levou a compreendê-lo como um representante da cultura popular, uma manifestação criada em meio ao povo que se transforma dentro de um processo contínuo de reelaboração de seus elementos em diálogo com as inovações. Tive também a oportunidade de conhecer outros mestres do Rio Grande do Norte durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN que passei a participar, desde o ano de 2012, quando iniciei a minha pesquisa para o mestrado, com a finalidade de me inteirar melhor de suas práticas, olhares, saberes e problemáticas vividas para manter o teatro vivo e atuante. Esses encontros me mostraram o quanto esse universo do TBPN é complexo e amplo, muito além do que eu pude constatar com a pesquisa com o mestre Heraldo Lins. O contato com outros mestres e suas práticas e saberes me levaram a compreender melhor como

²⁹ Vera o acompanhava nas apresentações, ajudando-o a carregar e organizar o material, cuidar para que as crianças não ultrapassassem a corda de isolamento que o mestre colocava entre a tolda e a plateia, observar a reação da plateia e a performance do marido durante as apresentações. Após cada apresentação, ela fazia as suas observações e o mestre analisava e refletia as suas palavras, decidindo o que mudar ou não dentro do seu teatro.

a cultura popular se constrói e se transforma selecionando e mantendo elementos construídos no passado e evocados por uma memória longa em diálogo com as inovações. A tradição se reinventa no presente em busca de uma permanência, mas o que consegue é ser outra coisa. Uma coisa que deixa rastros, que possui uma história, que perdeu sua inteireza ao atuar no presente. Percebi também que ela está sempre em negociação com poderes numa luta de resistência na tentativa de se manter dentro de um requisitado modelo por aqueles que a praticam e por aqueles que a consomem. A tradição tem o poder não de se manter pela repetição, mas de ser capaz de se reinventar.

Observar e analisar uma manifestação da cultura popular, como o teatro em questão nesta tese, requer que se considere que através dela o subalterno tem o espaço para se expressar e dizer sobre si mesmo e sobre o poder que o governa. É preciso perceber quem fala, como fala, para quem fala, por que fala. Hall (2003, p. 253) nos alerta que, “Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte”.

Com o grupo de mestres do RN, durante os encontros, tive a oportunidade de vivenciar mais de perto o universo do teatro de João Redondo do RN, compreendendo a sua dinâmica, transformações e sua relação com as instituições, assim como os saberes e práticas dos mestres. Com uma boa bagagem de informações sobre o teatro de João Redondo do RN e querendo obter mais dados que me conduzissem a um campo de análise e de reflexão com a intenção de responder questões que permeiam o meu pensamento e de contribuir para que o teatro de João Redondo do RN tenha a sua dinâmica da prática e do saber na atualidade inscrita numa pesquisa acadêmica, se constituindo num material de registro e de conhecimento para seus adeptos e pesquisadores, em 2015 decidi dar continuidade a minha pesquisa feita para o mestrado, agora com novos interlocutores, outros recortes, nova problemática e outros objetivos.

A intenção de iniciar esta escrita com a descrição acima se deve a minha compreensão de que o olhar do pesquisador sobre o seu pesquisado é determinado pela sua forma de perceber e interpretar o mundo. O olhar é construído não só culturalmente e historicamente, mas também subjetivamente e na experiência do sujeito. Depende da percepção e

interpretação de mundo que cada um possui e utiliza. Da maneira que filtramos e selecionamos as informações e o observado. Como disse Ferreira Gullar (1988, p. 218), “(...) o olhar é histórico também na medida em que ele está ligado à história não só do homem como humanidade, mas como indivíduo. Eu não apreendo cada coisa aqui e agora como se eu nascesse neste momento. Eu vejo o mundo com a minha história”. Acredito que ao falar sobre o outro precisamos também falar de nós mesmos, das nossas experiências, para que fique claro de qual posição estamos falando. Lembrando neste momento as palavras de Malighetti (2004, p. 113), de que: “(...) não podemos nos compreender a nós mesmos como “sujeitos”, se não compreendemos o fato que somos sempre formados por nossa experiência, por nossa história, por nossa cultura”. E mais: “A natureza do trabalho de campo não pode descuidar que a experiência pessoal do antropólogo constitui a base da disciplina e representa o elemento-chave do método” (id. bid. p. 115). Ademais, a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade, por ser ela uma tradução das percepções do sujeito. É um processo de ação de múltiplas subjetividades (CLIFFORD, 1998, p. 21). Pensando assim, começo a costurar esta escrita etnográfica selecionando os dados obtidos em campo, unindo e costurando informações com os fios de saberes dos meus pesquisados. Creio ser possível unir pedaços para construir uma peça única que nos leve ao conhecimento maior sobre o tema desta pesquisa, o teatro de bonecos de João Redondo do Rio Grande do Norte.

1. Rastreamento do teatro de João Redondo do RN

O TBPN tem origem incerta. Histórias diferentes são contadas quando perguntamos aos mestres. É uma história que foi repassada através dos tempos pela oralidade, assim, acredita-se que teve sim um começo, mas que este foi tendo seus conteúdos alterados frutos de uma transmissão oralizada que atravessou gerações. Para Zumthor (2010, p. 31), toda comunicação oral dá ao seu locutor a autoridade do dizer, porém ela nunca é reiterável identicamente. O autor compreende que aquilo que foi transmitido na oralidade depende de como vai ser repassado pelo seu locutor e compreendido pelo ouvinte. Uma transmissão oral homem a homem, articula memória e performance. A memória daquele que transmite é

seletiva e absorve o que tem sentido para ele. A performance depende de formulações que o locutor irá utilizar para persuadir aquele que o ouve. Isso talvez explique as variadas histórias contadas sobre o começo do TBPB, que revela que houve um início, que traz elementos em comum mostrando que algo persistiu e resistiu ao tempo e à própria natureza da transmissão oral e elementos que foram incorporados de acordo com seus locutores.

Uma rápida passagem pela história, estruturação e elementos do TBPB faz-se necessária no momento não só para contextualizar o leitor, mas para pontuar informações que se fazem importantes. Voltemos por uns instantes ao passado, trazendo à tona a sua suposta origem, seu processo de transformação e ressignificação, sua estruturação e elementos. Vamos procurar pedaços do passado que possam ser costurados aos da atualidade neste grande balaio que é a tradição. Entendendo a tradição como algo vivo e atuante em sua persistência e vontade de permanência no tempo e no espaço. Algo que é flexível a mudanças e acionado a cada vez que precisamos justificar certas manifestações e ações no presente. Sentimos necessidade de legitimar o presente e o fazemos através de uma ressignificação do passado. As tradições possuem conteúdo moral e normativo o que dá a elas um caráter de vinculação com o presente, servindo de parâmetros para o que deve ser feito em uma sociedade (GIDDENS, 1997, p. 84). Muito do que fazemos na atualidade está de certa maneira vinculado a componentes normativos e morais construídos no passado, interpretados e difundidos pelos seus guardiões, mas que nem sempre nos é visível, detectado ou conscientizado. Giddens (id., bid.) nos alerta ainda que há um profundo sentimento afetivo e de segurança no uso de elementos da tradição, o que me leva a compreender que ela nos dá uma base sólida e segura para desempenharmos nossas ações sem deixarmos de ser uma sociedade pós-moderna, aquela que se diferencia das sociedades tradicionais de outrora em que a posição do sujeito era mais facilmente determinada e que se tinha certeza de seu lugar e papel dentro de seu grupo (HALL, 2002).

O saber do teatro de João Redondo que conhecemos na atualidade é fruto de construções e de transformações que chegaram até os dias atuais pelas mãos e vozes de seus guardiões. Este saber está mergulhado em normas tradicionais e morais, misturam-se a sentimentos de afetividade de quem o produz e de quem o aprecia. Sem isso, talvez ficasse muito difícil esta manifestação da cultura popular persistir e resistir ao tempo e ao espaço. São

os elementos da prática e do saber, construídos no passado, que dão legitimidade, segurança emocional e psíquica ao que é feito hoje pelos mestres, embora se diferenciem dos de outrora, uma vez que atravessam o tempo e os espaços se transformando, reconfigurando, reatualizando seus sentidos e valores simbólicos num processo de diálogo e trocas constantes com as inovações que o meio social apresenta. O saber da tradição, isto é, aquele construído no passado, sente a necessidade de se atualizar para ser compreendido e ter sentido no presente. Assim, o que temos hoje em termos de um saber da tradição é uma matéria prima que é constantemente trabalhada e reavaliada por aqueles que dele fazem uso, que a tomam como base para desenvolver suas ações no presente. O saber é um longo fio que costura e borda uma grande colcha cultural unindo elementos, desenhando novas formas, tingindo com outras cores, criando variadas texturas. Se resolvermos puxar esse fio, certamente descobriremos outras figuras bordadas no passado que se conectam às bordadas no presente revelando quem as bordou, a cultura em si, e a sociedade.

Pensando assim, começo neste momento a rastrear este saber procurando compreendê-lo em sua constituição e origem. O teatro de bonecos é um teatro de formas animadas em que o ator necessita de um ou mais bonecos que ocupe o seu lugar perante uma plateia durante as apresentações. O ator se torna, assim, um manipulador do boneco, empresta-lhe a voz e fala à sua plateia através dos bonecos demonstrando toda a sua performance com eles. O boneco é o seu duplo, aquele que serve de mediação entre ator e plateia. Durante as apresentações, os bonecos, objetos inertes, ganham vida na ação dramática se tornando as criaturas principais do teatro. Quem fala à plateia são os bonecos transfigurados em personagens que possuem identidade formada por uma personalidade, valores morais, psicológicos, plásticos e vocais. Existem vários tipos de teatro de bonecos espalhados pelo mundo afora que se diferenciam uns dos outros pela técnica utilizada pelo seu ator, confecção de seus bonecos, construção de seus personagens, formas textuais e comunicação com a plateia.

O teatro de bonecos é um gênero teatral que se diferencia do teatro de atores e, segundo pesquisadores como Borba Filho (1966) e Jasiello (2003), é este o teatro mais antigo do mundo. Hipoteticamente, ele teria nascido dentro das cavernas em épocas pré-históricas, teve função mágica e religiosa para diversos grupos, perpassou o tempo e os espaços se transformando, se adaptando aos contextos sociais e políticos; conquistando também meios

profanos. O teatro de bonecos se espalhou pelo mundo adquirindo diferentes formas e funções.

Esse gênero teatral, que Borba Filho (1966) e outros pesquisadores acreditam que tenha chegado ao Brasil pelas mãos dos padres jesuítas para catequizar os nativos, encenando o nascimento de Jesus Cristo, em chão brasileiro, se construiu de maneira singular passando por um processo de transformação de seus valores simbólicos e representações, ao migrar do espaço religioso para o espaço profano. Borba Filho (1966, p. 6-68) supõe que o presépio era encenado com bonecos que ganhavam vida nas mãos de seus manipuladores e, aos poucos, alguns indígenas catequizados foram aprendendo não só sobre a religião católica, mas também a manipular os bonecos. Borba Filho (1966, p. 79-80) comenta que, na Idade Média, a igreja católica se valeu do teatro de marionetes para difundir a religião e atrair os fiéis, que essa forma de espetáculo adquiriu também o nome de presépio. O autor imagina que deve ter sido dessa forma que o teatro entrou no Brasil, como Presépio de Fala. Borba Filho afirma ainda que o mesmo fenômeno aconteceu em Pernambuco quando o presépio se dividiu em duas vertentes: os pastoris com pessoas e os mamulengos com atores de madeira. Com o tempo, o teatro de bonecos foi conhecendo outros espaços e contextos, perdendo aos poucos sua função religiosa ao migrar da igreja católica para fora dela; se juntando ao conhecimento dos africanos³⁰ sobre essa arte. No espaço profano, livre de obrigações com a igreja católica, ele pôde se diversificar. Assim, uma vertente do teatro de bonecos foi se construindo e absorvendo temas do cotidiano do povo, suas representações simbólicas e seus arquétipos; colaborando para a criação do TBPN.

O TBPN assumiu fisionomia e espírito dramático diferenciado do restante do país, isso devido às próprias injunções da tradição cultural, dos costumes, da formação social, da econômica e da política, comenta Santos³¹ (1979, p. 19). Em alguns estados nordestinos, existe um teatro de bonecos popular que utiliza bonecos de luva³² e que, segundo Santos (1979, p. 26), seria o resultado de uma transformação ocorrida nas representações do “Presepe

³⁰ Borba Filho (1966, p. 68) salienta que o cruzamento das três etnias: europeus, índios e negros, na construção do teatro de mamulengos (como é chamado em Pernambuco, estado em que o autor fez a pesquisa) são suposições, pois tudo é muito nebuloso.

³¹ Fernando Augusto Gonçalves Santos é um dos fundadores do Mamulengo Só-Riso, em Olinda, Pernambuco. Seu trabalho com teatro de bonecos ganhou notoriedade tanto pelas pesquisas e recriações desse brinquedo, quanto pelas publicações, cursos e ações culturais.

³² São bonecos que possuem apenas a cabeça e mãos esculpidas geralmente em madeira mulungu ou imburana, montada num camisolão de tecido estampado com cores fortes em que o artista veste a mão, como luva, para manipular o boneco. Introduce o dedo indicador na cabeça do boneco e os dedos polegar e médio nos braços para dar movimento enquanto coloca voz à ação.

de Fala”³³ e do “Presepe Mecânico”³⁴. O fato é que não há uma documentação precisa que ateste a chegada do teatro de bonecos ao Brasil nem tampouco como se deu a criação do TBPN. Tudo o que se fala fica no campo das suposições ao se juntar retalhos de pesquisas e de relatos dos mestres.

Procurei saber dos meus mestres interlocutores nesta pesquisa o que eles sabiam sobre a origem do TBPN. Em conversa com o mestre Emanuel Amaral, ele comentou:

Este teatro de bonecos é antigo, muito antigo. É de longa data. Ele surgiu há muito tempo atrás na Ásia e chegou ao Brasil trazido pela Companhia de Minas Gerais ou pelos dos padres, não se sabe bem isso. Esse teatro tem forte influência da Comédia Dell’arte³⁵ e ficou muito conhecido como títeres. Depois começaram a chamar de fantoche e por fim bonecos de luva. Aqui no RN, ele ficou conhecido como João Redondo por causa dos primeiros personagens criados: o capitão João Redondo, Baltazar e Minervina.

Ele ponderou que sabia apenas o que já está escrito e divulgado em livros. Que é dessa forma que ele conhece a história do teatro de João Redondo. A fala do mestre Emanuel Amaral revela um conhecimento obtido a partir da publicação de Borba Filho³⁶ (1966) sobre o referido teatro. Logo se percebe que não é fruto de uma transmissão oralizada, mas sim, escrita. O mestre possui ensino superior, formado em jornalismo, e fez pesquisas sobre o teatro de João Redondo quando começou a se interessar por ele para o seu trabalho junto aos seus alunos/professores do SESC, RN.

Quando perguntei ao mestre Francisquinho sobre a origem do teatro de João Redondo ele disse: _ “Ah, isso é uma coisa muito antiga que vêm de muito tempo lá com os escravos, com aquele povo antigo. Ninguém sabe direito como começou, porque é muito antigo”. Já o mestre Felipe de Riachuelo, durante uma de nossas conversas em seu sítio Lagoa do Sapo na Serra da Melosa, em 25/08/2017, contou que:

³³ No “presepe de fala”, os bonecos eram animados através de manipulação, incluindo técnicas diversas de fio e vareta.

³⁴ No “presepe mecânico”, os bonecos eram animados através de arames movidos a eletricidade.

³⁵ Forma de teatro popular que apareceu na Itália no século XV. Os atores se apresentavam na rua em cima de suas carroças ou em pequenos palcos improvisados, trabalhavam um roteiro simplificado improvisando as falas através da interação com a plateia e possuíam personagens tipo.

³⁶ O mestre possui o livro “Fisionomia e espírito do mamulengo”, de Hermilo Borba Filho.

O teatro de João Redondo nasceu aqui no Rio Grande do Norte. Tem gente que conta outras histórias falando que começou lá na Bahia, em Pernambuco, mas não, ele nasceu aqui. Quando eu era criança eu me lembro muito bem de um senhor chamado Benedito que andava por aqui. Ele dizia que o teatro de João Redondo surgiu por volta de 1810, numa fazenda em Serra Negra do Norte, que depois passou a ser as terras da família de Dinarte Mariz³⁷. Dinarte Mariz nasceu lá, em Serra Negra do Norte. Mas, esse senhor Benedito, contava que o capitão João Redondo e o Baltazar teriam surgido lá, sendo o capitão João Redondo um empregado da fazenda, o que tomava conta dos escravos. Ele não era o dono da fazenda, era um empregado da fazenda.

Quando estive na Serra da Melosa com o mestre Felipe de Riachuelo, perguntei novamente a ele sobre a criação do teatro de João Redondo. A minha intenção em fazê-lo falar sobre o mesmo assunto era para que ele confirmasse o que já me havia dito tempos atrás e, quem sabe, se lembrasse de mais algum detalhe, pois compreendo que este dado é importante para começarmos a traçar um perfil da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN. Ele confirmou e acrescentou:

Tudo começou numa fazenda, com o negro criticando o seu patrão, o dono da fazenda. Naquela época, tinha negros escravos pela região do Seridó. Serra Negra do Norte fica lá por aquelas bandas. Eu tinha meus 12 ou 13 anos quando um brincante de João Redondo que sempre aparecia por aqui, e que o meu pai conhecia, um homem chamado Benedito, contou que o João Redondo tinha nascido numa fazenda lá em Serra Negra do Norte. Como era mesmo o nome da fazenda? (pausa para pensar) Não consigo me lembrar agora. Bom, foi assim que eu escutei o seu Benedito dizer, né? E eu acredito que foi aqui mesmo porque a brincadeira da tradição mostra bem direitinho como era aquela época. O coronel, o capitão, os negros. Mostra tudo como era a vida numa fazenda. Quem batia nos escravos era o capitão e não o coronel. Você já prestou atenção que na brincadeira dos Caçua

³⁷ Dinarte de Medeiros Mariz foi um agropecuarista, comerciante e político que influenciou a política no RN por mais de meio século. Foi governador do RN entre 1956 e 1961. Nasceu em Serra Negra do Norte em 23 de agosto de 1903.

de Mamulengos que tem um boneco com um chicote na mão? Então, era o que açoitava os negros. Toda a brincadeira da tradição era organizada como as coisas aconteciam na fazenda. Agora não, tá mudando muita coisa.

Ao ler a dissertação de Ricardo Canella (2004, p. 60) encontrei a história contada pelo mestre Chico Daniel sobre a origem do teatro de João Redondo:

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. Que nem eu comecei um dia desses já os meus filhos já brincam também aí vai continuando né... Eu sei que eu era muito novo quando eu aprendi esse negócio.

(...)eu não conheço por Mamulengo... 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 do 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.

Canella (2004, p. 59) relata que o mestre Chico Daniel contou que há muito tempo existia um homem muito rico dono de uma fazenda e que esse homem se chamava João. Na fazenda tinha uma negra chamada D. Inês que tinha dois filhos, Benedito e Baltazar. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos e a D. Inês fazia de tudo para o dono da fazenda. Um dia depois da morte do dono da fazenda, João, os meninos resolveram fazer alguns bonecos e deram o nome do seu patrão a um deles, João, João Redondo.

A história contada pelo mestre Felipe de Riachuelo e pelo mestre Chico Daniel possuem afirmações de que o teatro de João Redondo teria nascido aqui no estado do Rio

Grande do Norte. Na história do mestre Felipe de Riachuelo, é possível sabermos até em que região do estado ele surgiu, numa fazenda em Serra Negra do Norte/RN. É interessante constatar também que o mestre Felipe de Riachuelo nos fornece uma datação aproximada para o surgimento do teatro, 1810, anterior a abolição da escravidão no Brasil, 1888. Nas pesquisas realizadas sobre o mamulengo em Pernambuco, a datação mais antiga de que se tem notícia de sua existência é de uma publicação no Jornal Diário de Pernambuco de 23/12/1896, anunciando à população a apresentação de vários divertimentos nos festejos natalinos (BROCHADO, 2014, p. 60):

Haverá amanhã diversos divertimentos no pittoresco³⁸ arrabalde, taes como presépio, lapinhas e mamulengo, dois monumentais coretos para banda de música e entretenimento em muitas barracas, havendo missa a meia-noite; assim como, surpreendente iluminação, embandeiramentos, fogos de ar e de vista, etc., etc. O gerente da companhia de Caxangá expedirá trens extraordinários das 6 horas da tarde até o amanhecer do dia.

Outro ponto importante nas histórias contadas pelos mestres sobre a invenção do teatro é o local onde foi gestado, numa fazenda. É nela que surgem os seus personagens-tipo que terminaram por ser representados e se tornaram elementos principais do teatro: capitão João Redondo, Baltazar e Benedito. Mesmo em histórias que circulam no imaginário dos mestres em outros estados, há a presença de uma fazenda, um dono e empregados. A versão do mestre Manuel Francisco da Silva, PB, apresentada por Altimar Pimentel (1971, p. 8) relata que:

(...) 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 se chamava João Redondo coube-lhe emprestar o nome ao personagem principal da “brincadeira”. Os demais bonecos receberam os nomes das pessoas que residiam na fazenda.

³⁸ Foi mantida a grafia original da época.

Em seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Borba Filho (1966) escreve sobre esta versão dizendo que esta foi recolhida por Altimar de Alencar Pimentel e publicada no programa da Noite Folclórica do Terceiro Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo, PB, no início do ano de 1963. Portanto, anterior à publicação da pesquisa de Borba Filho. Outra versão coletada por Borba Filho (1966) foi do mestre Ginu, Januário de Oliveira, de Recife, PE. O mestre Ginu dizia que sempre falava sobre a origem da brincadeira antes de começar a parte cômica do Professor Tiridá³⁹. Borba Filho (1966, p. 90-94) relata com todas as falas do mestre Ginu:

“Temos uma pequena palestra antes das comédias do Professor Tiridá, palestra esta que é uma explicação sobre o início do mamulengo nordestino. É o seguinte: existia em uma fazenda no interior do Estado um senhor de muitos escravos. Êle⁴⁰ era rústico, perverso para seus escravos. Quando um deles adoecia mandava matar e ficava tão-somente com os escravos que gozavam perfeita saúde, porque dizia êle: “Escravo doente não dá produção”. E entre outros existia um prêto que êle praticamente era sabido. O nome dele era Tião.

Por êle chegar atrasado um dia no serviço o seu senhor chamou êle atenção, dizendo:

_Tião, por que chegasse tão atrasado?

Êle disse:

_ Senhor, cheguei atrasado porque Maria minha mulher recebeu a visita da cegonha.

Então êle disse:

_ Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é a minha espôsa, não a tua negra. A tua negra recebe, sim, a visita de um urubu.

O negrinho ficou chocado, mas reclamou:

_ Senhor, não é possível, também somos humanos.

³⁹ O personagem mais famoso do teatro do mestre Ginu, Professor Tiridá (Tira e dá).

⁴⁰ Foi respeitada a maneira como foi escrito o texto pelo autor que utilizou a gramática da língua portuguesa na época de sua escrita, 1966.

_ Tu já sabes falar, não é? Vais ser barbaramente açoitado para que sirva de exemplo para os outros.

Então bateu no negro e botou no tronco. A noite quando o negro chegou na sanzala e justamente no lugar onde dormia começou a lamentar a sua situação e dizendo para os outros:

_ O senhorzinho não parece ter aquilo que nós temos detrás do peito e que se chama coração. Parece que dentro do peito dele tem uma pedra. Até a cara dele é de pau.

Mais que depressa o prêto praticamente esculptou uma figura; envolvendo em trapos, atravessando uma esteira na porteira da sanzala, começou fazendo tudo o que o patrão fazia no decorrer do dia dêle:

_ Vai negro vadio, trabalha, negro é como porco, mate-se um, encontra-se outro.

No meio dêles tinha um prêto que era muito chaleira. Correu à casa-grande e disse:

_ Senhor, Tião está mangando do senhor, fazendo tudo o que o senhor faz com nós no dia.

Êle então veio e disse:

_ Vou dar-lhe um castigo.

Apanhou um bruto chicote, chega na porta da sanzala, ficou apreciando a história do prêto. Quando viram o senhor, ajoelharam-se, curvaram-se respeitosamente, pediram piedade.

_ Senhor, não fui eu, foi Tião.

Êle aí disse:

_ Tião, como falasse a verdade vai ser perdoado. Todos aqueles que falam a verdade merecem perdão.

Volta êle para a casa-grande aonde encontrou a sua esposa. Então ela disse para êle:

_ Não sois tão bravio, tão corajoso, então por que deixas que um negro mangue de ti?

Êle, chocado com aquilo, no dia seguinte disse a Tião:

_ Tião, agora você vai fazer o mesmo que fêz comigo com a sua sinhá.

_ Senhor, o senhor tem coração perverso e a minha sinhazinha tem pior. É fácil dela me mandar matar.

_ Quem manda aqui sou eu. Escultura.

Êle fêz a escultura e começou novamente no outro dia. Fazia a mesma coisa. O negro saiu de entre os outros e foi avisar a sinhá:

_Sinhazinha, Tião agora tá fazendo a mesma coisa com a senhora.

Ela levanta-se e diz:

_Tu não batesse nêle, mas eu vou bater.

Entra, então êle apanha ela pela mão e diz:

_ Não. A cumieira sou eu, você fala depois. Volte, descanse.

No outro dia o administrador censurou os dois. Então o negrinho levantou do mesmo canto e foi dizer. Já tinha mandado. Acontece que o negro foi justamente o pivô dessa situação. O administrador quis bater, mas não foi possível. Então o patrão veio e disse:

_ Tião, de hoje em diante tu continua com essa pequena diversão, uma vez que depois do teu trabalho, cansado, tu nada tem o que fazer e nem tem diversão nenhuma. Continua com esse mamulengo.

Tião contente com aquilo, continuou todos os sábados fazer mamulengo nessa cidade. E daí começou o mamulengo nordestino.

Analisando a suposição para a criação do TBPN feita por Borba Filho (1966), PE, versão colhida por Altimar Pimentel, PB, e outras constatadas por mim junto aos mestres do RN, posso perceber que temos duas vertentes que se formaram. Uma vertente que defende o TBPN como um desdobramento do teatro de bonecos religioso trazido pelos jesuítas durante o Brasil colônia, que teria migrado do religioso ao profano, se transformando ao ganhar estrutura, códigos e representações junto à comunidade onde foi reelaborado. Assim, o teatro de bonecos que chegou ao Brasil como Presépio de Fala, com função puramente religiosa, se reconstrói com nova estrutura, novos personagens, outras falas e diferente propósito. E outra vertente que fala da criação do TBPN numa fazenda no período da escravidão dos africanos no Brasil, que traz histórias, elementos e personagens-tipo presentes naquele contexto e que são a base da estrutura do teatro até hoje. São versões que se diferenciam no processo de

criação e de construção do TBP. Uma surge como um desdobramento de um teatro religioso e outra que mostra o cotidiano do negro escravizado e seu senhor. Se observarmos o TBP, veremos que ele ainda traz três elementos centrais ao teatro e que eram importantes e presentes na estrutura da vida numa fazenda naquela época: o capitão, o negro e o boi. Nas representações do teatro de João Redondo do RN não cheguei a observar nenhum elemento que se relacione a representação do nascimento de Jesus. O único nascimento que observei no teatro de alguns mestres é do próprio Benedito ou Baltazar⁴¹, que acontece dentro da senzala e que aparece na narrativa do mestre Ginu de Recife, PE. O mestre Felipe de Riachuelo sempre requisita em suas falas durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN a preservação da passagem do nascimento de Benedito ou de Baltazar como era feita no passado e que quase já não se vê presente nas apresentações no estado do RN. Assisti ao nascimento do Baltazar nas apresentações dos mestres Josivan e Daniel, Itajá, RN, e do mestre Ricardo Guti e mestra Catarina Medeiros, Caicó, RN. O nascimento acontece numa rede colocada sobre a tolda. O contexto da fazenda com os seus personagens e animais permeiam as narrativas dos mestres sobre a criação do TBP.

Segundo Olavo de Medeiros Filho⁴² (1991), historiador, as terras correspondentes hoje ao estado do RN foram doadas por Portugal através das sesmarias⁴³. Em 9 de janeiro de 1600, o capitão-mor de Pernambuco, Manuel Mascarenhas Homem, fez a doação oficial de terras ao primeiro capitão-mor do RN, João Rodrigues Colaço, pois ele iria plantar alimentos na região que hoje corresponde ao município de São Gonçalo do Amarante, RN. Ao requerer terras para o plantio, o capitão-mor João Rodrigues Colaço dizia que havia comprado escravos de Guiné e que os colocaria sob a guarda de um feitor para começar a plantar mantimentos. Foi ele a primeira pessoa a roçar e fazer benfeitorias no RN. O trabalho forçado do escravo contribuiu para a prosperidade do RN de 1598 a 1888. Quando começou o plantio de cana-de-açúcar em terras próximas ao litoral do RN, o gado que estava sendo criado nesta área teve que ser levado para o interior do estado, chegando à região do Seridó, mais propícia à criação de gado

⁴¹ Os mestres têm a liberdade de trabalhar com um ou com outro e, às vezes, trabalham com os dois.

⁴² Nasceu na cidade de Caicó, RN, em 13 de fevereiro de 1934, faleceu na cidade de Natal em 03 de julho de 2005.

⁴³ Sesmarias era um lote de terra virgem doado pela coroa portuguesa para a produção agrícola na época do Brasil colônia. Iniciada aqui no Brasil em 1534, com a implantação das capitanias hereditárias, terminou somente com o processo de independência em 1822. As sesmarias já existiam em Portugal no final da Idade Média.

do que ao plantio da cana-de-açúcar. Assim, fazendas com aptidão para a pecuária foram sendo construídas no interior do estado com seus donos, escravos e bois. Isso me leva a compreender que a estrutura do teatro de João Redondo tradicional foi construída numa fazenda do interior do estado devido à presença de elementos representativos do Brasil escravocrata e do boi no referido teatro.

Ademais, ainda existe certa nomenclatura atribuída ao TBPB que perdura com menor incidência, o *calunga*. Quando Maria José da Silva, diarista que trabalha em minha casa me perguntou o que é que eu tanto estudava, eu lhe respondi que era o teatro de João Redondo. Ela fez cara de não saber do que eu estava falando. Então eu expliquei do que se tratava falando rapidamente como o teatro é feito, então ela me falou sorrindo, “Ah, porque não disse logo que é o Calunga. Esse eu conheço. Quando eu era criança assistia era muito o Calunga. Esse negócio aí de João Redondo não conheço não! Sei não viu Dona Zildalte, mudando o nome das coisas!”

Em seu livro “O Reinado de Baltazar: teatro de João Redondo”, publicado em 2008, Deífilo Gurgel fala das expressões utilizadas para se referir à pessoa que manipula os bonecos e entre elas encontrei presepeiro e calungueiro. O termo presepeiro acredita-se que tenha originado de Presépio, logo, há de se considerar que existe uma relação muito próxima do TBPB com a representação do presépio, isto é, um teatro com fins religiosos como supõem Borba Filho (1966) e Santos (1979). Este afirma que o processo de transição do teatro não se deu de forma abrupta, que, de acordo com dados recolhidos por ele, havia o “presepe de fala”, com bonecos animados por fios ou varetas e o “presepe mecânico”, com bonecos animados através de arames movidos à eletricidade, que, “(...) entre essas duas formas situam-se variantes intermediárias, tanto no processo que foi gerando o pastoril, como no que ocasionou o mamulengo”. (SANTOS, 1979, p. 26).

Deífilo Gurgel (2008, p. 14) explica ao leitor que no Rio Grande do Norte se usa a nomenclatura presepeiro e calungueiro para o homem que manipula os bonecos. Que ele utilizou o termo calungueiro ao lado de mamulengueiro durante toda a escrita do seu livro. Cito esta observação apenas para mostrar a existência, embora em menor escala, do termo

calungueiro no RN. A denominação “calunga”⁴⁴ tem forte relação com a cultura religiosa africana e com o próprio africano que foi escravizado em nossas terras, comprovando, assim, a presença do negro africano na criação do TBPB.

A minha hipótese sobre a criação do TBPB é de que as duas vertentes existiram, e talvez outras mais, e um dia se encontraram e se mesclaram, ou que apenas uma delas tenha se difundido pelo território brasileiro: a versão nascida na fazenda, uma vez que é esta a versão transmitida oralmente entre os mestres e que se relaciona com os elementos encontrados na dramatização do TBPB. A hipótese de que ele é um desdobramento do teatro religioso é defendida por pesquisadores do TBPB como Santos (1979) e Borba Filho (1966), que, apesar de coletar junto aos mestres a história transmitida oralmente, não se preocuparam em analisá-la em seu fluxo vital, tomando-a como algo folclórico, e, segundo Borba Filho (1966, p. 90), como “versões poéticas e ingênuas”. Se foi um desdobramento do religioso ao profano, por que a estrutura social de um Brasil escravocrata que existia nas fazendas ainda ressoa tão fortemente no TBPB?

A versão da criação do referido teatro numa fazenda feita pelos mestres é carregada de elementos que encontramos ainda hoje no TBPB. São elementos que persistem no tempo e resistem às transformações e que determinam a identidade do teatro. Quando estive no V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, na cidade de Currais Novos, em 2017, além de conversar com os meus interlocutores para esta pesquisa, também conversei e gravei entrevistas com outros mestres. Uma das perguntas que eu sempre lhes fazia era saber do mestre qual a identidade do teatro de João Redondo. Todos os mestres aos quais perguntei me disseram que a identidade do teatro de João Redondo está nos seus personagens o capitão João Redondo, Benedito, Baltazar, o boi, o linguajar nordestino, as *loas*, o forró, o improviso com a plateia. O mestre Edicharles (Edicharles Bezerra da Costa), que mora na Baixa do Meio, Guamaré, RN, na época da entrevista, fez a seguinte fala:

⁴⁴ Calunga é o nome atribuído à entidade principalmente da Umbanda, imbuídas de grande sabedoria. Calunga também foi um termo utilizado para negros fugidos ou para se referir a pessoa como inferior, para menosprezar (<https://www.significados.com.br>. Acesso em 17/01/2018).

Para ser teatro de João Redondo tem que ter o linguajar nordestino. O sotaque nordestino. É como o jeito de se comunicar entre dois compadres do interior e deixar o coração falar. Sempre tem que ter o capitão João Redondo e o Benedito porque eles são o foco de tudo. O Benedito ultrapassa porque o Benedito é o sabido sem estudo, além de ser muito brabo. Oh, homem brabo danado! Tem que ser tradição, não modernizar, porque perde a sua raiz e beleza. Tem que manter astrodia (outro dia), promode (de modo que), mulhé, pia (espia), adonde, coisinha, assustado (arrastapé, discoteca), oxente bichinho, ciferal (ônibus), jabiraca (pau de arara).

Compreendo que a cultura popular se constrói e se reconstrói com a participação ativa do povo. Que é dentro de determinados contextos e de fatos sociais vividos coletivamente que ela se elabora, ganha sentidos e se propaga. Ela é marcada pela transmissão oral principalmente, forma de transmissão dinâmica, modelável, fluída, diferente da transmissão pela escrita ou outra forma de registro que não tão somente pela oralidade. As narrativas orais criadas em meio ao povo revelam os contextos e as circunstâncias de onde foram criadas. Concordando com Michel de Certeau (1994, p. 82), de que o discurso traz marcas, tem força locutória, apresenta historicidade social, é instrumento manipulável pelos seus usuários e que não se pode separar o ato da palavra, de sua conjuntura: “(...) significam as operações de que foram objeto, operações relativas a situações e encaráveis como modalizações conjunturais do enunciado ou da prática”. O que fica é o que se fala repetidamente. Para Zumthor (2010, p. 42), tudo é histórico, logo pode ser variável em sua constituição, portanto as marcas de uma literatura oral se encontram muito mais na situação em que foi gerada do que no próprio texto. Logo, é preciso observar o fluxo de vida que permeia as narrativas dos mestres. Seguir seus rastros, traços, linhas que fluem através dos tempos e espaços nos dizendo algo além do dizível.

A suposição de Borba Filho (1966) de que o TBPN teria chegado pelas mãos dos jesuítas portugueses e se transformado num teatro profano parte de suas pesquisas em documentos que ele buscou para uma possível comprovação, porém, por falta de documentação comprobatória, ficou no campo das suposições. Zumthor (2010, p. 44) pondera que a verdade na ciência clássica não é senão uma qualidade “descontínua, fragmentária, sempre nova ao olhar”. Ainda mais:

Entre o real vivido e o conceito, se estende um território incerto, semeado de recusas, de impotências, de nem-verdadeiro/nem-falso, uma mistura intelectual de objetos oferecida aos “bricoladores”, que foge a qualquer tentativa de totalização. Inversamente, o conceito, para se constituir, exige a abolição das presenças devoradoras, estes monstros que o matarão. No meio dessas incertezas, cabe a vocês jogar e gozar: o jogo e o gozo valem a pena.

Diante das incertezas, entro no jogo fazendo também minhas suposições, uma vez que considero que o importante é analisar os processos que contribuem para a estruturação da narrativa. Considero que o fato descrito pelos mestres não só do RN, mas também da PB e PE, procede de algo inicial e gerador que não só revela o contexto e conjunturas da sua criação, como também ainda se faz presente no imaginário dos mestres e na prática do TBPn.

Assim, o que podemos observar hoje no TBPn são vestígios de uma criação feita no passado que traz ainda elementos que quiçá tenham participado dos primeiros momentos do TBPn. O fato é que no RN ainda persiste a nomenclatura João Redondo, nome de um dos personagens centrais da trama do teatro que contribui para a identidade do teatro e que nas histórias contadas através da transmissão oral, pelos mestres, há sempre a constatação de sua presença juntamente com Benedito e/ou Baltazar. Essas constatações me fazem supor que o teatro de João Redondo tenha nascido no RN como afirma o mestre Chico Daniel e o mestre Felipe de Riachuelo, pois, no RN ele era conhecido assim antes de ser conhecido por mamulengo. Essa nomenclatura permanece até os dias atuais apesar de se perceber uma substituição desta por “mamulengo”, fato já explicado na introdução desta tese. Ademais, não é a organização e elementos do presépio que encontramos hoje no teatro de João Redondo, mas a organização e elementos do contexto de uma fazenda localizada no Brasil escravocrata, onde a relação de poder era bem definida entre os senhores e subalternos, dominador e dominado. Durante o meu trabalho de campo para esta escrita etnográfica, percebi que esta organização mais tradicional do teatro de João Redondo está se dissolvendo em meio a crescente urbanização do teatro, que absorve cada vez mais elementos da vida na cidade procurando dar sentido a sua plateia urbanizada.

2. Estruturando o saber

Independente da forma como aconteceu o seu início e da possível vertente que seguiu, o TBPN é um teatro de bonecos que se construiu e se transformou pelas mãos do povo, que encontrou nele uma forma não só de diversão, mas também de expressar suas revoltas, seus sofrimentos, suas agonias e de expor o cotidiano do próprio grupo onde o teatro era construído. Tornou-se um espaço livre e democrático, onde o povo podia falar através dos bonecos sem receber grandes punições dos poderes dominantes⁴⁵ ou críticas do grupo por isso, afinal, quem falava eram os bonecos e tudo era uma grande brincadeira. Santos, (1979, p. 46), ao falar sobre o teatro tradicional de mamulengos, comenta que o mamulengueiro frequentemente altera o equilíbrio do mundo e as relações de poder, revoltando-se contra o “maniqueísmo da vida” e criando um mundo paralelo onde ele próprio governa a vida através de seus bonecos. A plateia participa desse mundo paralelo, pois é parte dele e se identifica com ele, entra no espetáculo interagindo com os bonecos, construindo as passagens⁴⁶ com novas falas. A plateia oferece ao brincante elementos que ele incorpora ao processo de criação e construção do seu teatro no momento da ação, num verdadeiro processo de improvisação aleatória e casual em alguns casos, noutros constata-se um tipo de improvisação mais controlada. A improvisação se constitui numa característica marcante desse gênero teatral, segundo seus pesquisadores.

No V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN gravei em vídeo a fala de Emanuel Anderson de Souto Veríssimo, mestre Emanuel Bonequeiro, da cidade de Caicó, RN. O mestre falou da importância da improvisação no teatro:

A criação do bonequeiro tem que estar em dia por duas questões: o improviso e o extraimproviso. Que é o que acontece com o inesperado. Porque você tá lá e às vezes alguém caiu uma queda ou às

⁴⁵ Com exceção do período de ditadura no Brasil, a partir de 1964, quando o teatro sofreu repressões por ser um elemento aglutinador de massa e meio eficaz de veiculação de ideias consideradas exóticas e subversivas, explica Santos (1979, p. 185).

⁴⁶ Termo utilizado pelos brincantes para as histórias contadas, criadas e/ou improvisadas durante o espetáculo. O mesmo que cena. As apresentações do mamulengo são compostas por cenas curtas e que muitas vezes não possuem relação entre uma e outra. Em uma passagem os bonecos podem estar num baile em outra podem estar num consultório médico.

vezes tem um bêbado que não quer deixar você trabalhar, você tem que ter um jogo de cintura e finda que o bonequeiro fica com a cabeça pensando mais do que a voz. A voz sai, se projeta, mas enquanto aquela voz está saindo ela já está pensando em algo além da apresentação, além do som, além do público, ele tá pensando num improviso que ele pode fazer, num acaso que pode acontecer.

O mestre reflete que o improviso é algo complexo, que precisa de uma atitude rápida, mas planejada pelo mestre uma vez que a plateia vai reagir de alguma forma ao que foi dito. É algo pensado e arquitetado na imediatez do processo da brincadeira. A improvisação da fala dos bonecos em interação com a plateia gera um texto efêmero que ganha sentido e valor apenas naquele momento frente àquelas pessoas que assistem.

O TBPB mantém estruturas, elementos e representações simbólicas construídas no passado se ligando a ele através da memória longa e pelo uso da oralidade, é regido por enredo e seus personagens são detentores de personalidade própria. O mestre se prende ao enredo abrindo um espaço onde a plateia possa participar da brincadeira explorando temas de um mundo ao qual ele é sujeito. Cria personagens muitas vezes a partir de pessoas existentes em sua comunidade e utiliza temas presentes em seu cotidiano, que em nada lembram os contos de fadas e as fábulas adocicadas e infantis. É um teatro que coloca em relevo a própria sociedade, absorve fatos atuais, muitas vezes veicula ideias de interesse da classe dominante, mas que pode também veicular ideia de libertação junto ao povo, dependendo das forças que atuam sobre o teatro e seus produtores. Santos (1979, p. 17) comenta que o mamulengueiros, na maioria das vezes, é inconsciente ao fazer o seu teatro; deixando que a expressividade criativa encharcada de referências e elementos do seu cotidiano se integre durante a ação dramática. Em sua intenção de provocar o riso, revela a sociedade por meio de gozações, sarcasmos, deboches, sem a pretensão de ser político, mas sendo; enfatiza o autor. O mestre Emanuel Bonequeiro tem a seguinte fala em relação a isso:

Meu teatro é muito político, até porque todo mamulengueiro é formador de opinião. Agora a gente faz um trabalho de formiga, né? Você molda, leva uma informação e joga através da graça, e talvez a graça choca mais do que o que você pensa. Porque você se vê naquela situação, uma situação de política, como o macumbeiro, a questão da discriminação religiosa, quando você se depara com aquilo você ri, mas depois quando você chega em casa você fala: _Mas rapaz! Aquilo

acontece de verdade. Pode não estar presente na sua realidade, mas aquela história pra estar presente no teatro de João Redondo ela aconteceu de verdade.

O teatro de João Redondo do RN feito atualmente é fruto de transformações impostas por leis⁴⁷ vigentes no país e pela própria sociedade, que buscam uma moralização sob a bandeira do politicamente correto. Assim, os mestres vêm cada vez mais procurando satisfazer certos anseios da sociedade amenizando as falas e as cenas. Dessa maneira, no RN, pude observar que convivem dois modelos de teatro de João Redondo: um que mantém a apresentação da forma tradicional, ou seja, como era feita no passado e outra que procura se apresentar dentro das concepções de moralidade acreditada pela sociedade. Porém, o mestre pode ainda utilizar as duas formas de apresentação dependendo do contrato e da plateia que o assiste. Resta-nos investigar se o teatro de João Redondo está em processo de espetacularização de sua prática e de seu saber. E de que forma os fatores transmissão, negociação e circulação, contribuem para a reelaboração do teatro.

A minha opção em utilizar a nomenclatura João Redondo se deve ao fato de que compactuo com a ideia de que as expressões da cultura popular se diferenciam de acordo com sua localidade geográfica, influenciadas pelos contextos culturais, históricos, sociais, econômicos e políticos. Apesar deste tipo de teatro ter recebido o título pelo IPHAN de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, ele não é o mesmo em todos os estados nordestinos. Compartilham sim de características e de uma mesma estrutura que lhe confere identidade e que lhe favorece a impressão de ser único, porém, se notabiliza pelas diferenciações que a sua própria natureza calcada na oralidade lhe proporciona. A escolha do termo João Redondo é uma forma de identificar com mais precisão de que teatro estou falando, pois ele ainda é conhecido por teatro de João Redondo no Rio Grande do Norte e em parte da Paraíba, fronteira com o RN. A utilização do termo João Redondo demarca geograficamente e culturalmente o local da minha pesquisa e as especificidades do teatro de João Redondo do RN. Tal teatro é possuidor de um saber impregnado por sua memória longa. É um produto resultado de construções e de transformações realizadas ao longo dos tempos e de vivências

⁴⁷ Como Lei Maria da Penha, lei contra o preconceito racial, contra o *bullying*, ...

em diversos espaços e traz, em sua história, as marcas de um teatro de bonecos que se aventurou a ser diferente e a experimentar novas estruturas e novas formas de se construir.

O teatro de João Redondo do RN é um teatro que compartilha com outros teatros, desse mesmo gênero em outras regiões do país, de estruturas em comum formadas por bonecos e suas personas, de construção de um texto efêmero criado através de um jogo de improvisação das falas com a participação da plateia, de passagens com os seus enredos desenvolvidos num cenário imaginário e de um texto composto de piadas e falas diversas, *loas*, dança, cordel, cantorias e performances, participando de um corpo que, embora possa parecer unificado em sua construção e atuação, se diferencia um do outro por contar com o estilo de cada mestre e contextos sociais e culturais diferentes. Personagens que representam o dominador e o dominado, o poder e a subalternidade, são recorrentes no teatro de João Redondo do RN: o Capitão João Redondo (o poder) e o Benedito e o Baltazar (o subalterno). Durante a brincadeira, o subalterno, representado pelo boneco Benedito ou pelo Baltazar, ambos de pele negra, tem a oportunidade de se rebelar, debochar e fazer piada com o poder dominante na sociedade, representado pelo boneco Capitão João Redondo, de pele branca. A representação de dominador e dominado e a inversão de hierarquias durante as apresentações se manifestam também, nos variados tipos de teatro de bonecos popular do nordeste: mamulengo, Cassimiro Coco, Babau...

Observei que a estrutura básica do teatro de João Redondo do RN serve para dar uma identidade ao teatro no RN, pois é utilizada por todos os mestres. Em cima dessa estrutura básica, os mestres fazem variações impondo seu estilo, seu olhar e subjetividades; expressando suas concepções de mundo. Os elementos que compõem a estrutura básica são: bonecos, em sua maioria, de luva, personagem-tipo, baile, *loas*, cordel, improviso, piadas, passagens, tempo de apresentação e temas retirados da própria comunidade. A estrutura básica consiste em uma entrada de apresentação e pedido de licença ao dono da casa feito pelo boneco capitão João Redondo, um baile que acontece em sua casa e que o Benedito deve tomar conta; um namoro entre o Benedito e a filha do capitão João Redondo, seguido de cenas sem ligação com a cena anterior como consultório médico, escola, lugar nenhum, etc., aparecimento de seres presentes no imaginário popular e de animais. A apresentação é encerrada com o capitão João Redondo se despedindo da plateia e pedindo desculpas por alguma coisa ou com a morte de Benedito e o aparecimento de sua alma aterrorizando a plateia. É uma estrutura

que é compartilhada com outros TBP, mas que possui singularidades em sua maneira de se construir, como os seus personagens-tipo e situações do cotidiano. A estrutura é flexível e pode sofrer modificações.

Os bonecos que se encontram na estrutura básica no teatro de João Redondo do RN são: o capitão João Redondo, o Baltazar, o Benedito, a Quitéria (mãe do capitão que pode aparecer com outros nomes), a Minervina (filha do capitão que pode aparecer com outros nomes), o policial, o médico, o padre, o xangozeiro, o boi, a cobra, a onça, o jacaré, a alma, o diabo. Outros personagens entram na composição da mala do mestre, dependendo unicamente dele e de alguma necessidade em criar novos personagens.

A música é o forró pé de serra, que hoje é muito mais tocada em aparelho de som do que por sanfoneiros devido aos custos com estes. Ela anima o baile, que se constitui numa parte importante das apresentações e serve também para preencher os vazios durante as trocas de bonecos.

As *loas* são falas fixadas na oralidade que tem a função de abrir e encerrar a apresentação e de chamar a atenção da plateia durante as apresentações.

A literatura de cordel é recitada por algum boneco durante a apresentação.

A dança acontece entre pares de bonecos durante o baile ou simplesmente para preencher algum momento vazio em que o mestre está planejando que boneco entrará em cena.

As passagens são cenas que nem sempre tem uma ligação lógica entre elas, possuem cada uma um texto próprio e dinâmico por não se repetirem em sua integralidade de uma apresentação a outra devido ao improviso e construção das falas que acontecem entre os bonecos e a plateia. O cenário fica por conta da imaginação de cada um.

O tempo de apresentação com a estrutura básica só tem hora para começar, o mestre pode levar 2 a 3 horas apresentando os seus bonecos numa apresentação nos modelos tradicionais.

Os temas são aqueles que possuem um sentido para a comunidade do mestre e são ditos num linguajar local: traições, sexo, preconceitos, soberba, violência, etc. Essa estrutura que estou chamando aqui de tradicional, por se construir quase que em sua totalidade com muitos elementos trazidos do passado, tem sofrido mudanças que pode reconfigurar o teatro João Redondo; imprimindo a ele uma nova estrutura. Resta-nos observar e analisar esse

processo, uma vez que o importante não é somente considerarmos a estrutura em si, mas o que a levou a se reestruturar e quais os elementos entram no jogo para a formação dessa nova estrutura.

3.Situando o leitor

A pesquisa feita para o registro do TBPN, como patrimônio imaterial do Brasil, pelo IPHAN, constatou que no RN foram catalogados 38 Mestres do teatro de João Redondo, espalhados por 28 municípios do estado e distribuídos nas seguintes regiões: Leste Potiguar (9 Mestres); Agreste Potiguar (20 Mestres); Central Potiguar (9 Mestres) e Oeste Potiguar (8 Mestres) (BROCHADO, 2014, p. 51).



Figura 1 - <http://www.baixarmapas.com.br/mapa-de-mesorregioes-do-rio-grande-do-norte/>

Observando o mapa acima, podemos até ser levados a acreditar que o teatro de João Redondo é mais rural do que urbano se considerarmos a localização de seus mestres. Porém,

este é um fator que, apesar de contribuir para que haja uma compreensão do teatro em seu processo de construção e de transformação, uma vez que o mestre, o produtor do teatro, absorve elementos do cotidiano e os expressa nas falas dos bonecos, performance e plástica, ele não é suficiente para tal entendimento e classificação. Embora este seja um teatro que traz até hoje elementos comuns ao cotidiano rural de um passado distante: linguajar, animais de fazenda, capitão, negro escravo, ele dialoga também com elementos da contemporaneidade, telefone, televisão, computador, o que o faz estar sempre reelaborando seus sentidos e valores simbólicos, sendo assim compreendido e apreciado por sua plateia.

Deífilo Gurgel (2008, p. 62), observou em suas pesquisas com os mestres do RN que a forma do mestre construir o seu teatro muitas vezes independe da região onde ele é produzido:

Há um fenômeno curiosíssimo a ser registrado, no estudo dos nossos dois maiores artistas do teatro de bonecos. Enquanto Zé Relampo, residindo na capital a maior parte da sua vida, apresenta em seu espetáculo todas as características do João Redondo rural, Chico Daniel, antes mesmo de mudar-se para a capital, já exibia um espetáculo com acentuadas linhas de influência urbana.

Ademais, compreendo que é complicado procurar classificações dessa qualidade para o teatro na atualidade. Tentar colocar em caixinhas mestres que realizam um teatro rural e mestres que produzem um teatro urbano é desconsiderar certos aspectos inerentes ao universo do teatro de João Redondo, um teatro permeável e adepto às mudanças sempre que necessárias numa visível luta de resistência. Os limites entre teatro rural e teatro urbano podem ser tênues.

Atualmente, existe uma facilidade maior do sujeito, transitar por diversas localidades em relação ao passado, quando viajar de uma cidade para outra era um acontecimento. Muitos mestres do teatro de João Redondo, no passado, transitavam de uma região para outra, montados em lombo de animais, em carroças ou até mesmo carregando sua mala a pé. Hoje os meios de transporte se diversificaram, possibilitando um ir e vir com mais facilidade, o que resulta em troca e absorção de elementos do cotidiano urbano e rural pelos mestres. Chico

Daniel⁴⁸, mestre do teatro de João Redondo, contou a Ricardo Canella, pesquisador do seu teatro, que viajava em dois jumentos,

(...) um para carregar as coisas de fazer comida e os outros era para carregar os bonecos, rede e tudo. A viagem demorava. A gente indo de um lugar pro 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. (CANELLA, 2004, p. 23).

A facilidade de circulação da informação, a tecnologia, a cultura de massa, estão também entre os fatores que promovem a inserção de elementos ao teatro, e estes podem ser colhidos tanto no meio rural quanto no meio urbano. O que se observa hoje é que o rural e o urbano estão muito mais próximos e integrados em relação ao passado, mas o teatro de João Redondo, que supostamente nasceu no meio rural, numa senzala de uma fazenda, ainda trabalha com certos elementos que resistiram ao tempo pela repetição, se fixando e se tornando tradição dentro do teatro, mas que se atualiza em diálogo com elementos inovadores colhidos na sociedade contemporânea; misturando o rural e o urbano, dificultando uma nítida classificação, que compreendo como desnecessária uma vez que o que importa mais é observarmos e entendermos como se dá o processo de construção do teatro, como os seus mestres estão articulando o saber na atualidade e menos o seu produto final. Não que esse não seja importante, claro que é, pois é a razão da existência de uma prática e de um saber, mas compreendo que o teatro quanto produto seja apenas o resultado de uma dinâmica que movimenta elementos diversos através de um parlamento de fios que se conectam um ao outro deixando rastros a serem seguidos. É como um bolo, que precisa de matéria prima, de um conhecimento para o seu preparo, de combinações de ingredientes, de tempo de preparo e de cozimento e da habilidade de quem o faz para se tornar bolo. O que vamos saborear do bolo é o resultado desse processo de elaboração de uma prática e de um saber. Podemos então afirmar que cada bolo feito está inserido numa tradição pelo uso e pelas misturas de

48 Falecido.

ingredientes de um saber que se fixou ao longo do tempo pela sua prática repetitiva, assim, podemos compreender que ele possui também um fluxo de vida que pulsa apesar de ser ele um objeto e não um ser vivente.

Tomo o bolo como exemplo para falar do teatro de João Redondo, quanto matéria prima, a ser trabalhada pelo seu mestre e consumida pela sua plateia. Para que o teatro seja apreciado e consumido pela plateia, houve todo um processo de aprendizagem, de elaboração e articulação da prática e do saber, de negociação e de contrato, de confecção de bonecos e construção das passagens. Cada teatro tem sua história, seu fluxo e fixação de elementos da tradição que se reatualizam quando se faz necessário. O teatro de João Redondo é um produto resultado de uma experiência de vida e podemos compreendê-lo não como um objeto fechado em si, um produto pronto e envolto em um invólucro, mas como um organismo vivo factível de ser sentido ao nível da percepção.

Remeto o meu pensamento neste momento ao de Tim Ingold (2013) ao buscar compreender o fluxo da vida que perpassa os objetos. Para Ingold, tudo o que existe faz parte de uma cosmologia onde se observa o fluxo de materiais que se diluem na aparência da vida. Ele situa tanto aos seres vivos como os não vivos, múltiplas possibilidades de existir e de estar no mundo. Para ele, existem forças vitais que atravessam os corpos constituindo-os ao mesmo tempo em que suas trajetórias os constituem. Assim, precisamos estar atentos não só na forma de se habitar este mundo, de se lidar com a natureza e de se criar cultura, mas também à vida como a dimensão fundante que atravessa todos os seres vivos e não vivos. O teatro de João Redondo é um produto da cultura popular e da tradição, um organismo vivo não humano feito por humanos, é possuidor de um fluxo vital que o fez percorrer o tempo e espaço até os dias atuais, mas também é afetado por outras forças vitais em sua constituição. O teatro de João Redondo é tecido dia a dia por um parlamento de fios de vida que possuem um fluxo e que lhe dão forma.

4. Conhecendo os mestres

Apresento aqui os cinco mestres que me serviram de âncoras nesta pesquisa, quem são eles e como os conheci. Lembrando que o RN é um estado rico em mestres do teatro de João Redondo. A cidade do Natal, capital do RN, abriga atualmente cinco mestres que fazem parte do registro feito pelo IPHAN e que se encontram atuantes com o teatro de João Redondo, são eles: mestre Heraldo Lins, mestre Emanuel Amaral⁴⁹, mestre Genildo Mateus, mestre Raul dos Mamulengos, mestre Tio João da Quadriha. Todos eles são associados da APOTB e participam dos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN que acontecem anualmente. Outros brincantes estão surgindo no RN, porém, ainda não estão catalogados pelo IPHAN, mas já são associados da APOTB: mestre Alisson, mestre Emanuel Bonequeiro, mestre Aldenir, mestre Julhin de Tia Lica, mestre Erinaldo dos bonecos. Outros que não estão nem registrados pelo IPHAN e nem fazem parte da APOTB: Grupo Flor de Mandacaru do grupo de idosos do bairro de Bom Pastor, Natal/RN e do Grupo Mamulengando, da UFRN. Dentre os mestres registrados pelo IPHAN, selecionei para a minha pesquisa dois que moram na cidade do Natal: mestre Heraldo Lins e mestre Emanuel Amaral.

⁴⁹ Importante registrar que o mestre Emanuel Amaral conta com a ajuda de seus filhos Gabriel Henrique Xavier do Amaral e Luciana Amaral durante as apresentações.

4.1.O mestre Heraldo Lins



Imagem 4 - Mestre Heraldo Lins com os bonecos Bedito e capitão João Redondo.

Como já mencionei anteriormente, o “Show de mamulengos de Heraldo Lins” foi o objeto de estudo da minha pesquisa no mestrado. Optei em continuar a trabalhar com o mestre por compreender que ele é o mestre de maior atuação com o teatro de João Redondo dentro do estado do RN. Ademais, ele participa de uma rede de compartilhamento de saberes, influenciando, com o seu olhar sobre o teatro e técnicas desenvolvidas, outros mestres do RN. A sua prática serve de referência a outros mestres, mesmo aqueles com maior tempo de experiência com o teatro. Hoje ele é um grande articulador e negociador desse saber no RN, não só em relação ao trabalho que desempenha com os seus bonecos, mas também como presidente⁵⁰ da APOTB; como vice-presidente da ABTB / UNIMA BRASIL; e como um dos membros da comissão organizadora dos Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, que tem

⁵⁰ Sua gestão terminou em setembro de 2019 assumindo em seu lugar o mestre Ronaldo Gomes da Silva.

acontecido anualmente desde o ano de 2011. O mestre Heraldo Lins ganhou o prêmio do edital de seleção pública nº 01, de 26 de maio de 2017 culturas populares edição Leandro Gomes de Barros, com apoio da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, Ministério da Cultura e Governo Federal. Em seu projeto, ele se propôs a fazer cinco apresentações com mestres da tradição na cidade onde o mestre mora. Para mim, foi uma oportunidade única observar um mestre da tradição em sua comunidade interagindo com um mestre considerado da contemporaneidade.

O mestre Heraldo Lins dialoga com a indústria cultural ao simplificar o seu teatro tornando-o de fácil compreensão para os seus consumidores, o reproduz tecnicamente dentro de uma estrutura fixada por ele, faz uso da *internet* para pesquisar piadas, temas e personagens para seus textos, para divulgar seu teatro e para manter uma conexão mais constante com os demais mestres. Durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, ele orienta os demais mestres ensinando a eles técnicas com os bonecos, fornece dicas de como “melhorar” as apresentações, como negociar o teatro, enfim, o mestre Heraldo Lins procura passar suas experiências pessoais com a intenção clara de ajudar os mestres a refletir sobre o próprio fazer, assim, ele termina por disseminar o seu olhar sobre o teatro e vem se tornando uma referência viva da prática e do saber entre eles.

Quando estive na cidade de Passa e Fica, durante uma conversa com Elias, seu pai mestre Francisquinho e o mestre Alisson, ouvi de Elias o seguinte:

Temos que aprender muito ainda. Esses encontros é bom pra gente aprender como fazer o teatro. Heraldo ensina um monte de coisas. Ele é muito bom. Faz muitas apresentações. Sempre tem contratos, não falta contrato pra ele. Temos que vê como ele faz pra aprender. Não é copiar ele, mas fazer do jeito que ele faz pra ter um teatro com menos tempo, sem palavrões e procurar fazer contratos. Heraldo é muito bem sucedido no teatro de bonecos. Se ele quiser ele vive só disso.

Observei com as palavras de Elias o reconhecimento de um trabalho bem sucedido feito pelo mestre Heraldo Lins, portanto, um exemplo a ser seguido. Não foi sem

intencionalidade que o Elias indicou o trabalho do mestre Heraldo Lins para o seu sobrinho e afilhado Alisson quando este começou a se interessar pelo teatro de João Redondo. Ele procurou indicar aquele que ele considera bem sucedido com o teatro para que o mestre Alisson começasse dentro de outro modelo que não aquele cristalizado pelo teatro dito tradicional.

Além de Elias, ouvi também do mestre Emanuel Amaral elogios ao teatro feito pelo mestre Heraldo Lins ao dizer que ele soube sistematizar o seu teatro e fazer contratos, completando a sua fala enfatizando que o mestre Heraldo Lins atualmente domina as apresentações na cidade do Natal, que ele faz grande parte das apresentações das escolas.

Heraldo Lins Marinho Dantas, nasceu em 17 de março de 1962, na cidade de Caicó, RN. Formado em Educação Artística com habilitação em música, trabalha como escrivão da polícia civil na cidade do Natal/RN. É casado com Vera, que o acompanha sempre que pode aos locais de apresentações. O papel dela é sempre de observar as reações da plateia diante das piadas e performance do mestre para depois repassar para ele, que analisa as suas considerações e, se achar necessário, faz as mudanças no seu show. “Vera são os meus olhos fora da tolda”, pontuou ele certa vez. Como fonoaudióloga, ela o ajudou com orientações e exercícios na performance e qualidade de sua voz.

O mestre Heraldo Lins diz ser autodidata no processo de aprendizagem. Lembra-se do teatro feito por Bastos, que botava boneco pela região do Seridó quando ele era criança. Aprendeu pela observação e pesquisa do tema. Em seu teatro, é possível observar influência do teatro feito pelo mestre Chico Daniel. Considera o seu teatro um TBPN contemporâneo ao afirmar que: _ “Faço um teatro de mamulengos contemporâneo e politicamente correto”. Observei que ele consegue articular, valores simbólicos tradicionais, com criações suas, imprimindo ao seu teatro o seu estilo próprio, criando a partir de elementos da tradição um teatro que ele diz ser contemporâneo e politicamente correto, isto é, contextualizado aos valores sociais atuais e preocupado com a mudança de comportamentos, conceitos, compreensão, percepção e apreciação da plateia.

O mestre começou a botar boneco já adulto quando se desiluiu com o teatro de palco porque os artistas com os quais trabalhava se entregavam a bebida, prejudicando a boa

performance nas apresentações. Decidiu então substituir seus companheiros de palco por bonecos e até hoje ainda trabalha sozinho dentro da tolda. Manteve contrato de projeto firmado com a Companhia de Água e Esgoto do Rio Grande do Norte, CAERN⁵¹, por 16 anos, levando informações sobre economia da água aos alunos das escolas públicas. O contrato com a CAERN deu a ele a possibilidade de fazer mais de cem apresentações por ano. Atualmente comercializa dois tipos de shows: o didático e o folclórico⁵². O show didático foi criado por ele para a CAERN e têm exatos 20 minutos de duração. O show folclórico, que contempla 45 minutos de apresentação, possui passagens compartilhadas com outros mestres e criações suas também. Já fez shows para outras empresas como: PETROBRÁS, SESI, SESC, SAPE, CADE, COSERN, ORALWAY, Supermercado Nordestão, Supermercado Da Terra e outras mais.

O mestre Heraldo Lins considera o seu teatro um trabalho e não uma brincadeira. Seu olhar para com o teatro de João Redondo perpassa o capital, o que o faz ser um mestre que sistematiza suas apresentações ao construir um teatro pronto para o consumo por qualquer plateia de qualquer idade mesmo que não conheça os códigos próprios desse tipo de teatro de bonecos. Seu teatro é tematizado ao gosto de seus contratantes e politicamente correto. É um teatro que podemos chamar de higienizado e pasteurizado, e que atende a qualquer tipo de contrato. O seu teatro se encaixa na teoria da espetacularização da cultura popular defendida por Carvalho (2010). Segundo este teórico da antropologia, a espetacularização de uma manifestação da cultura popular é um processo de transformação da prática e do saber que visa simplesmente a produção do espetáculo para ser consumido em qualquer grupo desvinculado da sua comunidade de origem. Ao ser construído para ser um produto de consumo global, o teatro sofre alterações em seus códigos e valores simbólicos, criando outros que tenham sentido para uma plateia que não possui familiaridade com os anteriores. Esse processo de espetacularização do teatro de João Redondo está muito presente no teatro feito pelo mestre Heraldo Lins e observei que nos últimos anos o mestre ganhou cada vez mais espaço, respeito e admiração dentro do grupo de mestres do RN tanto na sua forma de fazer o teatro quanto na sua atuação como presidente da APOTB junto aos mestres. Seu teatro

⁵¹ Antes do término desta escrita fiquei sabendo, através do próprio mestre Heraldo Lins, que ele não havia renovado o contrato com a CAERN.

⁵² Terminologias utilizadas pelo mestre Heraldo Lins.

contempla também o processo de pasteurização, uma vez que o mestre optou por retirar elementos que poderiam “afetar” a sua apresentação. Elementos esses próprios do teatro tradicional. Incorpora novos elementos que considera favorável a uma apresentação de padrão de qualidade para oferecer aos seus consumidores.

O meu trabalho de campo com o mestre Heraldo Lins começou no ano de 2012, para a minha pesquisa de mestrado. Concluída a pesquisa, ainda continuamos a nos encontrar, assisti a alguns shows e tivemos várias conversas. Entre os anos de 2014 e 2015, nosso contato era puramente informal, sem o compromisso com a pesquisa, porém, ainda assim o teor das nossas conversas girava em torno do seu teatro e de seu olhar sobre ele. Ele sempre falava sobre o seu teatro e assuntos relacionados a este saber como se eu ainda estivesse fazendo coleta de dados. Eu sentia que para ele o meu trabalho de campo não havia terminado.

No início do ano 2016, comuniquei a ele que havia começado o doutorado e que iria continuar trabalhando com ele inserindo também outros mestres nas minhas observações. O mestre ficou feliz com a notícia e passou a ir a minha casa com mais frequência espontaneamente para falar sobre o seu teatro e assuntos correlatos. Trocamos também mensagens via *WhatsApp* e ele se dispôs a cooperar com informações que eu precisasse. O mestre Heraldo Lins é um tipo de interlocutor que mergulha na pesquisa junto com o pesquisador. Ele se sente à vontade e valorizado por ter o seu teatro como objeto de estudo. Era ele quem vinha à minha casa e me trazia os dados para a pesquisa. Certo dia ele chegou a minha casa com uma caixa cheia de documentos, livros e DVDs me dizendo que trouxera para que eu desse uma olhada para ver se iria precisar para a minha pesquisa. Agradei a ele e fiquei com o material para pesquisar. Esse material me ajudou a compreender melhor a formação do grupo de mestres no RN durante o processo de registro do Bem pelo IPHAN. Também estive em seu apartamento a convite dele para observar um grupo de alunos da Universidade Potiguar, UnP, gravando um documentário sobre ele e seu teatro.

Com o mestre Heraldo Lins, o meu trabalho de campo é singular no contexto dessa pesquisa. Com os demais mestres eu “estive lá” como fala Geertz (2002), com o mestre Heraldo Lins nem sempre foi assim, com ele, “ele esteve aqui”. Esta é uma situação bem diferente daquelas enfrentadas pela maioria dos antropólogos em seu trabalho de campo, quando precisam se deslocar fisicamente para estar no lugar em que a informação se encontra.

Geertz (2002, p. 11) é enfático ao afirmar que o que o etnógrafo precisa é ir a lugares e voltar de lá com informações para disponibilizá-las à comunidade especializada.

Pesquisar o outro em terras distantes e cultura diferente da do pesquisador há muito já deixou de ser uma praxe dentro da antropologia. O outro pode estar agora ao nosso lado. A imagem romântica e melancólica do barco se afastando até perder de vista, narrada por Malinowski (1976, p. 23), se tornou raridade na atualidade, uma vez que o objeto de estudo pode estar dentro da comunidade do pesquisador. Ademais, a antropologia contemporânea ganhou novas fontes de informações proporcionadas pelas invenções tecnológicas. Este é um ponto a ser considerado no trabalho de campo na atualidade, uma vez que, não é mais raro, tanto o pesquisador quanto o pesquisado fazerem uso dela. O uso da *internet* para coleta de informações rompe com o tempo e o espaço. Posso receber dados importantes para a minha pesquisa em qualquer lugar que eu esteja a qualquer hora. Compreendo, no meu caso, que o trabalho de campo pode ser híbrido e que posso utilizar a tecnologia como ferramenta para a obtenção de dados para a pesquisa, sem deixar que ela se torne uma antropologia de gabinete.

4.2.O mestre Emanuel Amaral



Imagem 5 - Mestre Emanuel Amaral com o boneco Baltazar.

Conheci Emanuel Candido do Amaral, mestre Emanuel Amaral, em agosto de 2013, quando acompanhava o mestre Heraldo Lins em suas apresentações durante o meu trabalho de campo para a pesquisa de mestrado. O mestre Heraldo Lins me levou para a VII Mostra de Arte e Cultura do SESC em Igapó, Natal/RN. É um grande evento realizado pelo SESC que, naquela época, estava sob a coordenação de Daniel Rezende, em que vários representantes da cultura popular se apresentam no palco do Circo da Luz durante dois dias. Há também feira de artesanato e venda de comidas regionais. Junto com o mestre Heraldo Lins, mais dois mestres haviam sido contratados: mestre Genildo Mateus e mestre Emanuel Amaral. Antes de começar o evento, o mestre Heraldo Lins me apresentou o mestre Emanuel Amaral com o qual conversei rapidamente, pois ele precisava armar a tolda dele. Naquela noite, assisti as apresentações dos três mestres, cada um em sua tolda, com seus bonecos e horários diferentes.

Antes da apresentação do mestre Emanuel Amaral, o mestre Heraldo Lins me falou: _ “Preste atenção na apresentação do Emanuel Amaral. É diferente! Os bonecos dele são de sucata. Você vai ver! É diferente.” A observação do mestre Heraldo Lins me fez ficar mais atenta ao que eu estava por assistir. Quando o mestre Emanuel Amaral entrou na tolda, percebi que um rapaz também entrou. Depois o mestre Heraldo Lins me falou que era Gabriel, filho do mestre Emanuel Amaral, que o ajudava nas apresentações.

A primeira apresentação que assisti do mestre Emanuel Amaral e de seu filho Gabriel foi rápida, cerca de vinte e cinco minutos, ficando com o gosto de quero mais, porém ainda consegui observar algumas peculiaridades no teatro feito pelo mestre Emanuel Amaral. Realmente, os bonecos eram feitos de sucatas. O mestre utilizava garrafas plásticas, tampinhas de produtos, emborrachado, etc.. Percebi que havia uma história estruturada com um enredo com começo, meio e fim. O que também o diferenciava das apresentações ditas tradicionais em que existem passagens e que nem sempre elas possuem ligação entre elas. O teatro dele, pela estrutura apresentada, se aproximava mais de um teatro de bonecos comum. Outro ponto no teatro do mestre Emanuel Amaral me chamou bastante atenção: a construção dos personagens. No teatro dele, o Baltazar é um menino que comanda a brincadeira junto com a sua vó Zefa e não com o Capitão João Redondo como no teatro dos demais mestres.

Como eu estava ali no evento para pesquisar o teatro do mestre Heraldo Lins, e por dispor de pouco tempo, não me detive a conversar e querer saber mais sobre o teatro feito pelo mestre. Porém, o mestre Emanuel Amaral e o seu teatro com o seu filho Gabriel não passaram despercebidos para mim. O que me impressionou naquele momento foi a estrutura utilizada por ele, a construção dos personagens e o uso de sucatas na confecção dos bonecos.

Emanuel Candido Amaral, mestre Emanuel Amaral, nasceu em 25 de dezembro de 1951 em Natal/RN. Artista plástico, caricaturista, quadrinista, jornalista, graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFRN, pesquisador de temáticas da cultura popular como festas juninas, costumes, tradições indígenas e brinquedos populares, terminou por se enveredar no universo do teatro de bonecos João Redondo ainda muito novo, aos 21 anos de idade, mas não profissionalmente. Podemos dizer que seu início no teatro se deu muito mais pelo seu amor a pesquisa, curiosidade e criatividade, do que por uma vivência com esta arte.

Em 1979, época em que ele trabalhava na TV Universitária da UFRN, participou da criação de um projeto com teatro de bonecos que findou não acontecendo, mas que o fez pesquisar e entrar em contato dois mestres que estavam em ação pela cidade de Natal/RN: Zé Relampo e Chico Daniel. A partir desse episódio, ele começou a botar boneco “uma vez perdida, em casa de parentes”, como comentou durante uma de nossas conversas. Era apenas pelo prazer em fazer o teatro, não o considerava uma profissão.

Em 1994, foi trabalhar no SESC em cursos de formação de professores no interior do estado. Ele ministrava aulas de história e de arte para professores. A coordenação do SESC pediu que ele fizesse um trabalho com signos da cultura popular do RN. O objetivo geral era trabalhar a cultura regional com os professores em processo de formação, a fim de proporcionar a eles capacidade didática. A cultura popular se tornaria uma ferramenta para trabalhar os conteúdos das disciplinas em sala de aula com os seus alunos. O mestre Emanuel Amaral, após a solicitação do SESC, partiu para a pesquisa das variadas manifestações da cultura popular no RN. Disse ter observado, durante a pesquisa, que o teatro de bonecos João Redondo era muito presente no estado, e fez a seguinte ressalva, “Talvez o RN seja o estado que mais tem brincantes desse tipo de teatro”. Juntamente com o teatro de João Redondo, ele pesquisou e se interessou pelos brinquedos populares. A partir dessas aulas ministradas aos professores, utilizando o teatro de João Redondo como ferramenta didático-pedagógica, ele começou a se interessar mais pelo teatro.

Anos mais tarde conheceu o teatro do mestre Heraldo Lins. Em sua fala, ele destacou que o teatro do mestre Heraldo Lins lhe serviu de inspiração assim como o do mestre Chico Daniel. Hoje ele coloca bonecos com o seu filho Gabriel Amaral, que é músico, toca vários instrumentos, e a sua filha Luciana Amaral, que fez o curso de Artes Cênicas na UFRN, onde começou a se interessar pelos bonecos. Luciana se apresenta com o pai e o irmão algumas vezes, ela faz teatro de bonecos comum em seu local de trabalho, no Parque da Cidade, Natal, RN. Apresenta seus bonecos aos alunos de escolas e frequentadores do Parque da Cidade educando-os sobre o meio ambiente, preservação, cuidados com os animais, etc.



Imagem 6 – Mestre Gabriel com o boneco Tião, mestre Emanuel Amaral com a boneca Vó Zefa e o boneco Monstro pai e Mestra Luciana com a boneca Chiquinha.

O mestre Emanuel Amaral possui rico currículo e já trabalhou com diversas linhas profissionais. Contribuiu com sua arte para o site do Centro de Direitos Humanos, quando fez muitos trabalhos de ilustrações, quadrinhos, desenhos, panfletos, teatro de bonecos trabalhando temáticas de conscientizações sobre os direitos do cidadão. Chegou a ganhar um prêmio pelo trabalho desenvolvido no site. Ajudou a fundar a APOTB junto com Maria das Graças Cavalcanti Pereira e outros mestres, da qual ele foi tesoureiro e depois o seu vice-presidente. Foi um dos premiados pelo IPHAN após o registro do Bem como patrimônio Imaterial do Brasil. Os premiados foram todos os mestres com mais de 55 anos de idade e mais de 20 anos de atuação com o teatro de João Redondo. A premiação aconteceu no mesmo ano do reconhecimento do Bem quanto patrimônio, em 2015, e fez parte da ação de salvaguarda proposta pelos próprios mestres durante a formulação do Plano de Salvaguarda do Bem. “O objetivo do Prêmio foi o de valorizar e reconhecer a importante atuação de bonequeiros/as”, escreveu Kátia Bogéa, presidente do IPHAN, na apresentação do livro Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Côco, Babau e João Redondo, publicado pelo IPHAN no ano de 2017.

Em meu trabalho de campo com o mestre Emanuel Amaral, tive a oportunidade de estar com ele e seus filhos nos encontros anuais de Bonecos e Bonequeiros do RN, ocasião em que assisti todas as suas apresentações junto com os seus filhos durante os eventos que participei. Tive a oportunidade de observá-lo junto ao grupo de mestres num evento de grande importância para todos os mestres do RN. Estive em sua residência gravando entrevista e/ou apenas conversando. Segui o mestre e seu filho em três apresentações em escolas quando foi possível observar o seu teatro em ação, sua relação com o mesmo, com seus contratantes e com a sua plateia. Assisti a sua fala e a do mestre Felipe de Riachuelo durante uma mesa redonda do evento Fios de Saberes realizado em agosto de 2017, pela base de pesquisa de culturas populares do Departamento de Antropologia Social da UFRN, coordenada pelo professor Luiz Carvalho de Assunção.

Os dois mestres acima mencionados, mestre Heraldo Lins e mestre Emanuel Amaral, são considerados mestres da “nova geração”, segundo categorização encontrada no Dossiê Interpretativo (2014) para o reconhecimento do Bem como patrimônio imaterial do Brasil. Em tal Dossiê, seus pesquisadores e organizadores optaram em categorizar os mestres como velha geração e nova geração segundo o seu processo de aprendizagem. Dessa forma, a nova geração seriam aqueles mestres que: “(...) não pertencem à família ou à comunidade que tenha relação direta com o Bem, mas que aprenderam a partir da observação e da convivência ‘artística’, e que, ainda, optaram pelo TBPN como a sua principal forma de expressão artística”. (BROCHADO, 2014, p. 148). Muitos desses mestres estão muito mais conectados com fatores atuais da sociedade, tecnologia, indústria cultural e comunicação de massa.

As categorias e classificações são válidas e, muitas vezes, necessárias durante uma análise por organizar os dados, mas pode acontecer de não ser possível encaixar certos elementos em tais categorizações, como observei com Gabriel e sua irmã Luciana, que, se levarmos em consideração o processo de aprendizagem de ambos, eles se encaixariam facilmente na velha geração. Discutirei sobre este dado no capítulo sobre a transmissão do saber.

O teatro de João Redondo se encontra imerso numa sociedade complexa em que muitas forças e poderes agem sobre todas as coisas. Tendo em mãos dois mestres considerados da nova geração, busquei trabalhar com outros dois mestres que se encaixam na

categoria velha geração, a fim de conhecer as formas de articulações feitas pelos mestres com o saber do teatro de João Redondo no RN. Não somente contrapor, mas também observar como os mestres ditos da velha geração estão se articulando nesta sociedade moderna, já me apropriando, neste momento da escrita, do mesmo termo utilizado por Hall (2002, p. 14) ao pensar sobre identidade cultural na pós-modernidade. Hall pontua que o que diferencia uma sociedade moderna de uma tradicional são as transformações que ocorrem dentro dela de forma muito rápida, constante e permanente. Que ela não é (...) “um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma.” (id. p. 17). Para o autor, a sociedade sofre um processo constante de descentramento do sujeito por forças que agem fora de si. Como mestres considerados da velha geração estão dialogando com essas forças, ou não estão? Estariam eles resistindo às mudanças impostas por poderes acachapantes, indústria cultural, tecnologias e inovações? Qual a situação dos mestres da velha geração no contexto atual no RN? Com estas e outras questões permeando os meus pensamentos, passei a observar durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros que participei os mestres da velha geração com os quais eu poderia trabalhar. Tarefa muito difícil. A vontade que eu tinha era de pesquisar cada um deles, seus olhares, suas práticas, seus saberes. Obriguei-me a definir apenas dois mestres considerados da velha geração que apresento a seguir, por imaginar que poderia encontrar situações diversas em relação aos considerados da nova geração.

4.3.O mestre Francisquinho



Imagem 7 - Mestre Francisquinho com os bonecos capitão João Redondo e Baltazar

No Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, que aconteceu na cidade do Natal em 2012, conheci o mestre Francisquinho, Francisco Ferreira da Silva, e seu filho Elias Diniz Ferreira⁵³. Ambos muito falantes, por isso, não tive dificuldades em me aproximar deles. Naquele primeiro encontro de mestres que participava, eu estava deslumbrada com tantas práticas e saberes circulando em três dias do evento. Tive a oportunidade de observar e aprender com outros mestres e, de certa forma, foi ali no meu primeiro encontro com os demais mestres que as questões para o meu doutorado começaram a brotar. Em agosto de

⁵³ Elias entra nesta pesquisa apenas como uma espécie de coadjuvante do pai por não estar se dedicando ao teatro por ter que se dedicar ao comércio que ele administra, uma lanchonete no mirante da cidade Passa e Fica, RN.

2012, quando aconteceu o II Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, eu já estava começando a seguir o mestre Heraldo Lins para a minha pesquisa de mestrado. Até então, eu tinha ele como referência do teatro de João Redondo no RN. Porém, quando comecei a assistir as apresentações dos outros mestres, compreendi que o teatro de João Redondo está imerso num universo complexo em que é possível um agrupamento, mas não uma unificação. Naquele encontro, eu ouvi dos organizadores o termo brincadeira para se referir a prática do mestre, o qual era tratado como brincante. Até aquela época, eu não conseguia entender muito bem por que o uso da palavra brincadeira para aquela manifestação da cultura popular, o meu olhar estava totalmente direcionado para a linguagem do teatro. Eu só conseguia ver o teatro de João Redondo como uma peça teatral. Na verdade, ele é muito mais do que só teatro. Ele é tradição, é expressão e identidade de um povo, é o cotidiano em relevo, é representação de ideologias, pensamentos, valores simbólicos. É passado, é presente, é caminho para o futuro.

Naquele encontro, o mestre Francisquinho e seu filho Elias foram convocados pelos organizadores do evento para botar bonecos numa sala ampla no primeiro andar do Teatro Alberto Maranhão, no bairro da Ribeira em Natal/RN. Quando os dois entraram na tolda e começaram a manipular os bonecos para uma plateia de mestres, pesquisadores, organizadores e funcionários da Fundação José Augusto, eu comecei a compreender o que é brincadeira dentro do teatro de João Redondo. Observei que o modo deles fazerem o teatro era bem diferente do modo feito pelo mestre Heraldo Lins. A primeira sensação que eu tive foi de que havia por detrás da tolda duas crianças brincando. A fala dos bonecos era quase que toda improvisada. Percebi que havia sim uma estrutura fixa, que eles trabalhavam em cima de algum fato ou piada já conhecida por eles, mas as palavras não estavam amarradas a estrutura, podendo cair na repetição do que já havia sido dito, ter espaços vazios para que o outro pudesse pensar o que falar, ou se demorar num diálogo repetitivo sem preocupação com a sua finalização e improvisar falas entre eles e com a plateia estendendo o tempo da apresentação. Não havia a preocupação em se narrar uma história com começo, meio e fim, ou em se criar uma sequência lógica entre as passagens, uma não tinha necessariamente ligação com a outra.

A performance do pai e filho me impressionaram. Mais tarde, com o andamento da minha pesquisa, fiquei sabendo que aquela era a maneira tradicional do teatro, que o teatro que o mestre Heraldo Lins fazia era o chamado teatro contemporâneo ou da atualidade, como

ouvi de alguns mestres. Mais tarde, compreendi que brincadeira tem mais a ver com a forma de entretenimento que os grupos criam em suas comunidades e que se tornam tradição. Essa forma se notabiliza por expressar o cotidiano do grupo revelando seus valores simbólicos e imaginários.

Elias sempre procurou acompanhar o pai dando apoio e ajudando nas apresentações. Possui também a sua própria mala de bonecos. Sabe a prática e o saber, mas não consegue viver somente de sua arte, por isso passou a se dedicar a lanchonete que abriu no mirante da cidade de Passa e Fica/RN. Hoje ele quase já não bota bonecos e não participou do V e VI Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN. Em seu lugar foi o mestre Alisson, seu sobrinho e afilhado.

O mestre Francisquinho nasceu em 04 de agosto de 1948, casado com a Dona Maria Diniz Ferreira, pequeno agricultor de pouquíssima escolaridade, começou a botar bonecos quando adulto com aproximadamente 38 anos, percorria lugares próximos à cidade de Passa e Fica apresentando os seus bonecos e, muitas vezes, passando dias fora de casa, o que deixava a sua esposa contrariada. Disse que não imaginava que os bonecos o levariam a sair daquela região e conhecer a cidade de Natal, pois considerava o seu teatro apenas uma brincadeira sem condições de lucratividade. Com o processo de pesquisa e de reconhecimento do Bem pelo IPHAN, do qual ele foi um dos mestres registrados e reconhecido, ele passou a compreender o teatro feito por ele como algo importante para a cultura popular, segundo suas palavras em um de nossos encontros em sua casa no sítio Bebedor em Passa e Fica, RN.

Sempre que vou à cidade de Passa e Fica, o mestre Francisquinho me recebe muito bem, se dispõe a gravar entrevistas e diz sempre que eu e minha família podemos ir a casa dele na hora que quisermos, não precisamos avisar, que seremos sempre bem vindos.

4.4.O mestre Alisson



Imagem 8 – Mestre Alisson com as suas bonecas pisa arroz⁵⁴.

Na primeira vez que fui até a cidade de Passa e Fica, em 06 de janeiro de 2017, conversar com o mestre Francisquinho e seu filho Elias, conheci o neto do mestre. Um menino de treze anos na época, chamado Antônio Alisson Ferreira da Costa. O menino me chamou logo atenção pela pouca idade, por ser neto do mestre e por dizer que já botava e confeccionava bonecos. Conversamos rapidamente e ele começou a me seguir sempre muito atento a tudo o que eu, seu avô e seu tio falávamos. Num momento propício, já no final da minha conversa com o seu avô e o seu tio, ele começou a falar, demonstrando a sua concepção do teatro de João Redondo. Achei muito interessante a fala dele e perguntei se ele tinha uma mala de bonecos. Ele sorriu e me apontou uma malinha encostada no canto da sala. Perguntei a ele se ele poderia fazer uma abertura de mala, ele sorriu e disse que sim. Naquele

⁵⁴ Segundo o mestre Heraldo Lins, essas bonecas também são chamadas de bonecas pisa milho, devido ao cuscuz e mungunzá, típicos da culinária nordestina.

dia, ele fez para mim a primeira abertura de mala de sua vida a qual registrei em vídeo. Após a sua abertura de mala e ouvir as suas falas sobre o teatro e de expor sua grande preocupação em preservar uma manifestação da cultura popular, decidi trabalhar também com ele. Compreendi que eu estaria observando o início de sua promissora carreira de mestre do João Redondo. Que iria ter em mãos três gerações: avô, filho e neto, desenvolvendo a mesma brincadeira. Pensava eu que ali estava um ótimo exemplo de transmissão oral do saber pelas vias tradicionais. Isso me fez incluir o menino em minhas observações. Pelas minhas leituras feitas sobre as formas de transmissão do saber, Alisson, com sua pouca idade, estava entrando neste universo na forma tradicional, contato direto com o mestre. Naquele momento, julguei ser ele um discípulo do seu avô, mas com o desenvolvimento do meu trabalho de campo, tive uma grande surpresa que me fez ter outros questionamentos em relação ao teatro de João Redondo do RN.

O mestre Alisson nasceu em 12 de junho de 2003, na cidade de Passa e Fica, RN, é estudante do ensino médio da rede pública, mora com os pais no sítio Bola Velha em Tacina, PB, próximo à cidade de Passa e Fica, RN. Faz apresentações principalmente em escolas da cidade, participou do V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN em 2017, quando teve a primeira oportunidade de assistir ao teatro de João Redondo que não o do seu avô, pois até então só havia assistido presencialmente o teatro do seu avô. Participou também do VI Encontro em 2018. Começou a se interessar pelo teatro de João Redondo antes dos seus dez anos. Aos dez anos fez a sua primeira apresentação pública na creche em que sua mãe trabalha. Daí em diante não parou mais de se dedicar a pesquisar e a confeccionar os seus bonecos. Aconselhado pelo seu tio Elias, ele começou a pesquisar na *internet* outros mestres e tomou dois deles como referência para o seu aprendizado: mestre Raul dos mamulengos e mestre Heraldo Lins. O seu tio Elias indicou esses dois mestres por considerá-los uma boa referência para o seu aprendizado e por ter material deles disponível no *youtube*. O mestre Alisson disse ter como referência para o seu aprendizado o seu avô mestre Francisquinho e os dois mestres que acabo de mencionar. Com o mestre Raul, ele aprendeu a fazer os bonecos e com o mestre Heraldo Lins a fazer um teatro atualizado, afirmou-me mestre Alisson.

O mestre Heraldo Lins convidou o mestre Alisson para fazer uma curta apresentação no dia em que ele esteve na cidade de Passa e Fica realizando o seu projeto premiado pelo

Ministério da Cultura, Edição Leandro Gomes de Barros, 2017. Neste dia, o mestre Heraldo Lins se apresentou também com o mestre Francisquinho em praça pública. Pela apresentação do mestre Alisson, o mestre Heraldo Lins lhe doou uma tolda sanfonada, pois o mesmo ainda não possuía uma, precisava emprestar a tolda do avô ou estender um lençol num canto de parede para fazer as suas apresentações. O mestre Alisson é uma grande promessa de vida longa ao teatro de João Redondo.

4.5.O mestre Felipe de Riachuelo



Imagem 9 – Mestre Felipe de Riachuelo com seu boneco Cabeção.

Esta forma mais tradicional de utilizar o saber do referido teatro encontrei também em José Felipe da Silva, mestre Felipe de Riachuelo e em tantos outros mestres do RN. Mas o que me fez optar pelo mestre Felipe de Riachuelo entre os demais mestres foi a sua facilidade em expressar seu olhar sobre o teatro. O mestre Felipe de Riachuelo gosta de refletir e filosofar sobre o saber. É um grande articulador de mundos. É muito consciente do que faz e

para quem faz. Observei nele uma sutil resistência às inovações que tentei explorar mais durante as nossas conversas em meu trabalho de campo. Em sua fala durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros, constatei que ele luta por preservar a história do surgimento do João Redondo no RN, algo que até hoje não foi registrado através da escrita. Reivindica também a preservação da identidade do teatro de João Redondo no RN, pois, ele percebe que as transformações estão descaracterizando o teatro o conduzindo a se estruturar de outra maneira. Para ele, a história da família Baltazar faz parte da identidade do teatro de João Redondo e esta já não é mais lembrada pelos mestres, principalmente os novos.

Assim como o mestre Emanuel Amaral e o mestre Francisquinho, ele também recebeu o prêmio do IPHAN no processo de salvaguarda após o registro do Bem em 2015. O mestre Felipe de Riachuelo ganhou também o prêmio da edição Leandro Gomes de Barros do Ministério da Cultura, 2017. A premiação se deu a partir de um edital e deu a ele a oportunidade de realizar um antigo desejo, ensinar a sua arte a mais pessoas. Acompanhei as oficinas ministradas pelo mestre para formar novos mestres.

O mestre Felipe de Riachuelo nasceu em 15 de maio de 1950, passou a infância e parte da juventude no sítio da família na Serra da Melosa. Teve a oportunidade de morar na cidade de Natal, onde trabalhou. Voltou a morar no sítio agora em companhia de Zélia e de seu filho Paulinho, onde pratica agricultura de subsistência. Tem vida ativa junto a sua comunidade e já se lançou como candidato a vereador da cidade de Riachuelo, RN. Começou a se interessar pelo teatro com a idade de 12 anos. Faz apresentações nas cidades vizinhas e em sua comunidade.

Com os cinco mestres definidos por mim e compreendendo que as minhas justificativas de escolhas estão embasadas principalmente nas diferenciações e singularidades de cada mestre, lembro aqui que esta é uma pequena amostra extraída de um grupo bem maior. A diversidade de olhares e práticas dos mestres sobre um mesmo saber se constitui em rico material para pesquisas acadêmicas futuras ou tão somente para uma forma de documentação de cada mestre e seus bonecos.

5. Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN



Imagem 10 – Grupo de mestres no IV Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN em Currais Novos, RN, 2016. Da esquerda para a direita, mestres: Tio João da Quadrilha, Manoel do Fole, Naldinho, Manoel de Dadica, João Viana, Raul do mamulengo, Geraldo Maia, Felipe de Riachuelo. Agachados: Elias, Heraldo Lins e Francisquinho.

Os Encontros de Bonecos e Bonequeiros, que participei num total de cinco até o início dessa escrita etnográfica, foram importantes não só para eu conhecer os demais mestres, mas também para definir o foco da minha pesquisa, uma vez que, durante os encontros, o que estava sempre em discussão e em evidência era o saber e a prática relativos ao teatro de João Redondo do RN. A preocupação primeira de seus organizadores e mestres participantes era como preservar, transmitir e negociar este saber e como adaptar a prática aos contextos atuais.

Tais encontros estavam acontecendo por fazerem parte do processo de registro do teatro de bonecos popular do nordeste como patrimônio imaterial do Brasil. Um processo que

havia se iniciado no ano de 2004, quando a ABTB deu entrada no IPHAN para o registro do Bem. O teatro de Bonecos Popular do Nordeste teve a sua certidão lavrada no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do IPHAN, instituído pelo decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, folha 45, no dia 05 de março de 2015⁵⁵. Após o reconhecimento do Bem, os encontros continuaram a acontecer dando continuidade ao processo de salvaguarda. Este processo visa principalmente a preservação e sustentabilidade do Bem. Segundo Alencar (2016, p.118), este é um conceito que pode ser compreendido de variadas formas:

São ações de salvaguarda não apenas aquelas ações de preservação direcionadas a bens registrados, mas também a ações relacionadas aos processos anteriores ao próprio reconhecimento, como a identificação, estudos, mapeamento e inclusive o processo de reconhecimento em si.

O teatro de bonecos popular do nordeste, desde a década de 80 do século passado, se encontrava em declínio na frequência da brincadeira e em suas formas tradicionais de produção e de circulação (BROCHADO, 2016, p. 31). Este fato levou pesquisadores, artistas do teatro de bonecos e professores a lutarem pelo registro, inventário e salvaguarda do teatro. Mas foi apenas em 2008 que a ação realizada pela Diretoria da ABTB, sob a coordenação da professora Isabela Brochado e Cláudia Marina Vasquez, do Departamento do Patrimônio Imaterial – IPHAN foi instaurada. (id. bid.). No dia 5 de março de 2015, o Bem passou a fazer parte do Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN com o título “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo”. Durante o III Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, em 2015, os mestres catalogados pelo IPHAN, receberam o título de mestre. O certificado impresso não trazia o nome do mestre, pois o reconhecimento é do saber, explicou Clair Moura Júnior, representante do IPHAN, durante a solenidade de entrega, pois é o saber que precisa ser cuidado e repassado para as futuras gerações. O mestre seria apenas o veículo que aprende e faz circular o saber garantindo que ele se perpetue. Por isso, este saber foi reconhecido com um Bem a ser

⁵⁵ Cópia da certidão nos Anexos.

preservado e salvaguardado. É este saber, e também a sua prática, que se faz presente como objeto de estudo nesta pesquisa.



Imagem 11 – Titulação do Bem.

O uso do termo mestre há muito que vinha sendo usado principalmente pelos intelectuais ao se referirem aos brincantes de manifestações da cultura popular. Com a certificação pelo IPHAN, legitimou-se de vez essa nomenclatura. Percebi que, entre os mestres, este é um termo que está sendo incorporado recentemente ao vocabulário deles. Antes, eles se consideravam apenas brincantes, agora já aceitam também serem chamados de mestres. Alcure (2007) chega a pontuar essa questão em sua tese dizendo que os mamulengueiros em Pernambuco lhe revelaram que o termo chegou a eles através dos pesquisadores do Bem refletindo que este é um fenômeno que vem acontecendo fortemente dentro das camadas médias urbanas dos grandes centros que se interessam pela cultura popular que findam por generalizar, através da nomenclatura mestre, artistas populares

portadores de saberes e fazeres “tradicionais”. Em minha pesquisa com o mestre Heraldo Lins para o mestrado, perguntei-lhe se ele preferia ser chamado de mestre. Ele me respondeu:

Olha, eu não faço questão de ser chamado de mestre. Eu sou um artista de teatro, me sinto artista, entende? Tem pessoas que me chamam de mestre, outros de brincante, mamulengueiro, coisas assim. Mestre é quem faz mestrado como você está fazendo. Se alguém me chama de mestre eu não me importo, mas eu sou um artista.

O que podemos perceber com a fala dele é que o título de mestre não faz parte de seu universo, assim como para outros brincantes. Confirmando que a nomenclatura foi lançada para eles por pessoas externas a dinâmica do teatro e que se tornou prática reforçada e legitimada pelo IPHAN.

Voltando a falar do inventário, além do Distrito Federal⁵⁶, apenas quatro estados do nordeste participaram do inventário: Pernambuco, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte. Este último foi o que teve um maior número de mestres catalogados, 38 na época⁵⁷. O inventário no RN teve a coordenação de Ricardo Elias Eiker Canella e Maria das Graças Cavalcanti Pereira, com a colaboração de Francisco de Assis Gomes (Mestre Raul do mamulengo).

Durante o processo de ações que visavam o registro deste saber quanto um patrimônio imaterial do Brasil, foi criada a APOTB no dia 6 de setembro de 2009, em Assembleia que aconteceu no auditório do Marina Travel Praia Hotel, Natal, RN, ocasião em que se fundou a APOTB, discutiu o seu Estatuto e se escolheu e empossou a primeira diretoria da APOTB. Tomou posse como presidente a Sra. Maria das Graças Cavalcanti Pereira e como vice-presidente o Sr. Geraldo Zacarias de Andrade⁵⁸.

⁵⁶ Um caso singular dentro do contexto muito debatido dentro do processo de registro do Bem (ALCURE, 2015, p. 32-33). Ademais esse tipo de teatro é típico do nordeste brasileiro e foi constatado que aqueles que existem fora do nordeste foram levados por nordestinos ou seus fazedores aprenderam com algum mestre no nordeste.

⁵⁷ Posteriormente ao inventário, foram aparecendo mais mestres e hoje novos adeptos dessa arte estão surgindo.

⁵⁸ Cópia da Ata da Assembleia Geral de Fundação, Discussão e Aprovação do Estatuto e Eleição e Posse da 1ª Diretoria da APOTB nos Anexos.

O primeiro Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Rio Grande do Norte organizado pela APOTB aconteceu em Pium, Nísia Floresta, RN, em 2011. O segundo na cidade do Natal, RN, em 2012. O terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo na cidade de Currais Novos, RN. Esses encontros vêm contribuindo para que os mestres se conheçam, dialoguem, compartilhem saberes e experiências, criem laços de amizade entre si, planejem ações de salvaguarda do saber, compartilhem informações sobre editais de fomento a cultura popular, debatam e procurem soluções para problemas enfrentados por eles para manter o teatro vivo.

No IV e no V Encontro, observei nas falas de alguns mestres, o desejo de haver outros encontros ao longo do ano, não só para estreitar as relações entre eles e compartilharem experiências, mas para fazer o teatro e apresentá-lo a plateias diversas, sendo esta uma oportunidade de exercitar com mais frequência o saber, pois já que alguns mestres presentes nos encontros afirmavam que aquele era o único momento em que os seus bonecos saíam da mala. Surgiu a ideia de se realizar o Encontro de Bonecos e Bonequeiros cada ano numa cidade diferente, proposta feita pelo mestre Francisquinho, que demonstrou grande desejo de que o Encontro fosse realizado em sua cidade Passa e Fica/RN. Um dos argumentos era de que o evento daria visibilidade não só ao teatro de João Redondo a outras plateias e possíveis agentes, mas ao próprio mestre daquela cidade e regiões próximas.

Os próprios mestres começaram a sentir a necessidade de se encontrarem mais vezes por ano a fim de compartilhar saberes e experiências e de reforçar laços afetivos criados durante esses anos de encontros. Algumas ações independentes foram pensadas pelos mestres para acontecerem durante o ano além do Encontro de Bonecos e Bonequeiros organizado pela APOTB. Constatei no V Encontro que os mestres que moram em cidades próximas já estavam se encontrando mais e fazendo projetos juntos, como é o caso de Francisco de Assis da Silva (mestre Shicó) que mora em Assu/RN, Daniel Ângelo da Costa (mestre Daniel de Chico) e Josivan Ângelo da Costa (mestre Josivan de Chico Daniel) ambos moradores em Itajá/RN. Assu e Itajá são cidades vizinhas.

Ricardo Augusto Pereira (mestre Ricardo Guti), que mora atualmente na cidade de Ipueira, RN, organizou junto com sua esposa, Catarina Araújo de Medeiros (mestra Catarina Calungueira), e o Emanuel Anderson de Souto Veríssimo (mestre Emanuel Bonequeiro), morador da cidade de Caicó, o 1º Festival de Cultura Popular de IFRN/Caicó, que aconteceu

entre os dias 03 a 05 de novembro de 2017. Foram três dias de programação, que reuniu alguns mestres da cultura popular das cidades mais próximas, para apresentar os seus saberes e práticas à plateia caiocense. Neste 1º Festival de Cultura Popular de IFRN/Caicó se apresentaram o mestre Ricardo Guti e a mestra Catarina da cidade de Ipueira, o mestre Emanuel Bonequeiro de Caicó, mestre Manoel de Dadica e mestre Manoel do Fole de Cerro Corá, o grupo Caçua de Mamulengos de Currais Novos, o mestre Marcelino de Cruzeta e o homenageado do Festival foi o mestre José Eustáquio de São João do Sabugi. O evento teve apoio do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, IFRN, instituição na qual o mestre Ricardo Guti é professor de Arte e da Prefeitura de Caicó, através da Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo e Coordenação de Cultura.



1º Festival de Arte Popular do IFRN/Caicó
BONECOS DO SERIDÓ
 (Homenagem a Mestre Eustáquio do Sítio Sacramento - São João do Sabugi/RN)
3 a 5 de novembro 2017
 Em frente a Igreja de Santana

Dia 03 (sexta) 19h
 Folguedo Folgado de Flores Calungueiras (Ipueira)
 Mestre Marcelino e José (Cruzeta)

Dia 04 (sábado) 20h
 Caçua de Mamulengos (Currais Novos)
 Mestres Mané do Fole e Mané de Dadica (Cerro Corá)

Dia 05 (domingo) 20h
 Verso e Prosa (Caicó)
 Emanuel Bonequeiro (Caicó)

Realização: **NUARTE - IFRN/CAICÓ**
CAICÓ
 Apoio: **APOTB** e **Associação Manoel de Dadica**



Imagem 12 - Cartaz de divulgação do evento enviado pelo mestre Ricardo Guti ao grupo APOTB via *WhatsApp*.

Observei que os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN organizados pela APOTB trouxeram um grande incentivo aos brincantes que passaram não só a compartilhar o saber e suas experiências, mas a se unir em torno de um Bem comum. Com exceção dos

encontros organizados pela APOTB e pelo mestre Duda da Boneca⁵⁹, outros encontros menores passaram a acontecer após o reconhecimento do Bem como patrimônio cultural do Brasil, evidenciando, assim, a grande importância do reconhecimento do Bem e de sua salvaguarda. Mestres que já haviam abandonado a brincadeira hoje voltaram a fazê-la. Sentem-se todos valorizados pelas ações de salvaguarda deste saber que conhecem tão bem. O processo de salvaguarda faz parte das ações propostas no Dossiê de Registro do Bem e até o momento tem acontecido no RN, trazendo ânimo e estímulo aos mestres que antes não se sentiam apoiados em nenhum sentido para dar continuidade ao teatro.

Durante os encontros, pude constatar que houve uma transformação considerável na forma como os mestres hoje concebem o seu fazer. Um fazer que possui no saber a sua matéria prima. Durante os encontros, aconteceram aberturas de malas, momento em que cada bonequeiro narrava um pouco sobre os seus bonecos e suas falas, oficinas que visavam uma troca de experiências e orientações técnicas para promover uma “melhoria”⁶⁰ nas apresentações, contato com artistas de teatro de bonecos comum de fora do RN, que demonstraram a técnica com os bonecos e fizeram apresentações e palestra com pesquisadora do teatro de João Redondo do RN.

Percebi que os organizadores dos encontros possuíam uma grande preocupação em ajudar os mestres da tradição a se adaptar aos anseios da sociedade atual. O argumento principal era que o mundo hoje está muito diferente daquele de outrora antes da chegada da televisão e de toda a tecnologia em nossa sociedade. A preocupação maior está na performance dos mestres com os bonecos, nas falas e nas negociações contratuais. Segundo os seus organizadores, os mestres precisam de um realinhamento tal que os conduza a acompanhar a atual situação de um mundo cada vez mais veloz e efêmero em que vivemos, uma vez que os contratantes, os espaços por onde o teatro precisa circular atualmente e a plateia são muitas vezes diferentes de outrora. Para eles, um teatro com performance lenta, bonecos que repetem muito as falas, se movimentam pouco, hoje já não atrai mais a plateia como antes. Assim, as orientações que se destacaram e passadas aos mestres durante as oficinas são: dar maior movimento aos bonecos; falar com mais clareza sem atropelos; evitar

⁵⁹ Mestre Duda da boneca realiza, anualmente, no mês de janeiro, um festival de cultura popular em Barra do Cunhaú, Canguaretama, RN.

⁶⁰ Termo utilizado por dois dos organizadores do IV Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN.

repetições de falas e de bonecos; observar antes o som do microfone; não deixar vazios durante a troca de bonecos; evitar palavras de baixo calão e/ou preconceituosa; diminuir o tempo das apresentações quando o contratante assim pedir; aprender a selecionar as passagens numa apresentação de tempo curto; saber cobrar cachê; fazer divulgação do teatro em sua cidade, saber tematizar o teatro ao gosto do cliente.

Os organizadores dos encontros têm a consciência de que a plateia que hoje assiste a uma apresentação de TBPB é diferente da de outrora, anterior à era televisiva e tecnológica, que estes são sujeitos de uma sociedade dita moderna e que são frutos da impaciência e da urgência. Neste primeiro capítulo, pretendi deixar o leitor informado com alguns dados que considero importantes para a compreensão das minhas análises daqui em diante. O teatro de João Redondo do RN neste momento da minha escrita se encontra em processo de ascensão de sua prática e de seu saber, onde posso observar certa euforia por parte dos mestres. Uma euforia causada pelo processo de salvaguarda do Bem, após o seu registro no IPHAN.

Capítulo 2

Transmissão da prática e do saber

Esse pássaro voador
Chamado imaginação
Tornou Chico Daniel
Rei da constelação
Estrela que hoje brilha
Colocou muitos na trilha
De Baltazar e de João.
(mestre Heraldo Lins)

Em se tratando de uma manifestação da cultura popular, ainda é comum encontrarmos circulando em nossa sociedade, uma ideia romantizada de que a prática e o saber devem ser transmitidos unicamente dentro da família ou entre membros de uma mesma comunidade. Há aqueles que acreditam que esta é uma característica necessária para uma manifestação se enquadrar no que chamamos de cultura popular reforçando a ideia de uma tradição, em que a prática e o saber, são somente repetições de elementos que acontecem de geração a geração, quase que um brotamento espontâneo e natural fadado a acontecer uma vez que os seus indivíduos estão inseridos e fazem parte do contexto cultural e social onde a manifestação é construída e acionada. Porém, mais do que compreendermos como o processo de transmissão da prática e do saber acontece entre membros de uma mesma família ou de uma mesma comunidade, é preciso abrir nosso olhar e nossa percepção para outras formas de transmissão do saber que possam estar acontecendo na atualidade, uma vez que temos constatado mudanças em nossa sociedade que afetam de uma maneira ou de outra os mais diversos

segmentos sociais e culturais. Temos que nos preocupar e investigar como o povo cria a chamada cultura popular nos dias de hoje. Quais os poderes e fatores que podem estar agindo na transmissão, criação e fixação de seus elementos. Será que atualmente podemos compreender a transmissão das práticas e saberes de uma manifestação da cultura popular tomando somente modelos concebidos no passado? A forma de transmissão das práticas e saberes da cultura popular têm dialogado com as inovações promovendo transformações na construção da manifestação e no fazer do mestre? Neste segundo capítulo, analisarei a dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo no RN a partir de sua transmissão.

Quando falamos na prática e no saber do teatro de João Redondo, estamos acionando não só o passado, mas também o presente. Categorias presentes na cultura popular que tem sua inscrição feita num passado distante e que nos chega até a atualidade através de forças vitais que as impulsionaram, de fios que se conectaram e de reproduções de construções simbólicas que ainda tem sentido nos dias atuais justamente por conseguir dialogar com as inovações. Este saber que nossos mestres requisitam na atualidade é o resultado de um processo de construções, transformações e adaptações que ainda não findou. O saber e a prática do teatro de João Redondo continuam em processo, muito provavelmente, se construindo e se desenvolvendo a partir de uma vertente originada do teatro de bonecos que teve o seu começo em época pré-histórica, como supõe Franco Jasiello (2003, p. 19):

Pelos achados nas cavernas do Paleolítico, sabe-se que, milhares de anos antes de a cerâmica ser usada como objeto de uso prático, o homem pré-histórico fabricava reproduções de figuras humanas em proporção reduzidas, feitas de osso, chifre, pedra, barro, e, presumivelmente, de couro.

Sem dúvida, os cavernícolas projetavam, à luz de tochas ou de fogueiras, as sombras das figuras contra as paredes das cavernas. Foi esse o primeiro teatro de marionetes animadas, utilizando-se a combinação das formas que a figura proporciona quando, escolhendo vários ângulos, projeta-se sua sombra.

Dos tempos pré-históricos até os atuais, o teatro de bonecos percorreu um longo caminho e se espalhou pelo mundo, dando origem a vários outros tipos de teatro de bonecos. O teatro de João Redondo do RN é um tipo de teatro de bonecos que faz parte do desenvolvimento da dinâmica de uma prática e de um saber que provavelmente teve o seu início com os cavernícolas: figuras que são manipuladas pelo homem, que se tornam o duplo do seu manipulador, que ganham vozes, que exigem uma performance que leve o entretenimento a uma plateia.

Este saber e esta prática que conhecemos hoje foram sendo transmitidos de homem a homem pela oralidade, percorrendo tempo e espaços, se transformando, se adaptando, resistindo ao tempo, interagindo com contextos sócios culturais, construindo sua própria trajetória e incorporando certas características no teatro conferindo-lhe uma identidade, ganhando valores simbólicos e sentidos. A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN se constitui num fator importante para a sua dinâmica, uma vez que a aprendizagem da prática e do saber pode vir a gerar novos mestres, que transmitirão a outros aprendizes. A forma como se aprende este saber e quem o ensina pode vir a definir a maneira como cada mestre faz o seu teatro, a sua performance, os personagens, plástica dos bonecos por ele adotada, a estrutura em si, o olhar construído pelo mestre sobre o próprio teatro. Além de aprender e utilizar o que aprendeu com o seu mestre, o aprendiz também pode criar seu próprio modo de fazer o teatro, mas sempre haverá uma ligação, mesmo que afetiva, com quem o ensinou ou lhe serviu tão somente de referência. Não se aprende sozinho, há sempre uma relação entre os seres que mediam o processo. O sucesso do teatro está diretamente condicionado à performance do mestre. É o estilo do mestre que identifica o seu teatro. Assim, o momento de transmissão e aprendizagem da prática e do saber é um momento que pode vir a ser definidor para o estilo que cada mestre irá desenvolver em seu teatro e quais os elementos eles irão reproduzir e fixar.

Falar de transmissão da prática e do saber do teatro é falar também do aprendizado, de como ele é percebido pelos seus agentes. Entra nesse jogo a teoria da comunicação que considera que alguns elementos são necessários para que a informação seja transmitida de um emissor ao seu receptor. Entre esses dois elementos, encontraremos a mensagem constituída por códigos, que devem ser comuns a quem emite e a quem recebe a mensagem, para ser

compreendida no processo de transmissão e aprendizagem. No teatro de João Redondo, tal dinâmica também acontece quando falamos em processos de transmissão do saber e na própria apresentação em si.

O teatro de João Redondo do RN é considerado um representante da cultura popular que, dentre outras tantas características, tem a transmissão oral de seus saberes como um dos fatores de sua persistência através dos tempos. Compreendo todo texto oral dito no teatro de João Redondo detentor das mesmas qualidades contidas na poesia oral investigada, analisada e refletida por Paul Zumthor (2010), uma vez que ele atravessa o tempo, dá continuidade ao passado pela seleção de elementos, solicita o papel da memória, requer um ritmo, uma performance da voz, repetição de falas, sentidos, fórmulas ao dizer, necessita de um intérprete e de um ouvinte. O texto oralizado no teatro de João Redondo é palavra viva, narração espontânea, que se repete em diálogo com novos elementos colhidos no momento da apresentação.

Até algum tempo atrás, a transmissão do saber no TBPB perpassava tão somente o campo da oralidade. Uma transmissão direta do saber, o emissor que fala e o receptor que ouve a informação. Atualmente, a transmissão do saber do teatro experimenta outras formas: a escrita e a virtual. Com a entrada em campo dos pesquisadores do tema, passou-se a escrever os textos orais a fim de registrar as falas dos mestres, numa tentativa de perpetuar um saber que tinha na oralidade sua forma de transmissão e de reelaboração textual. Registrei em minha dissertação, através da escrita, os textos utilizados pelo mestre Heraldo Lins em suas apresentações, mesmo sabendo que o mestre pode fazer alterações de uma apresentação a outra.

O primeiro registro escrito das falas dos bonecos aqui no Rio Grande do Norte, que se tem notícia, foi feito por José Bezerra Gomes, em 1950, ao escrever para a sua tese “O Brinquedo de João Redondo” a fala de uma apresentação feita por Sebastião Severino Dantas (mestre Bastos) em Currais Novos. Bezerra Gomes teve sua tese aprovada e reconhecida no I Congresso Brasileiro de Folclore que aconteceu no Rio de Janeiro em 1951. O pesquisador procurou imortalizar, através da escrita, um texto movente, que tinha na oralidade e memória a sua forma mais sublime de se perpetuar através do tempo. Um texto construído, transmitido e utilizado somente pelas vias da oralidade é um texto efêmero, que não se cristaliza, mas sim

se modula na voz do mestre, a olhares e sentidos que ele possa ganhar no momento de sua ação. O que quero dizer é que o texto transmitido tão somente pela oralidade é um texto que flui como as águas de um rio que segue o seu curso sem retornar ao mesmo lugar. Jamais reiterável, como diria Zumthor (2010, p. 275).

Assim como Bezerra Gomes, outros pesquisadores do tema trataram de registrar, através da escrita, os textos oralizados pelos mestres pesquisados, como Hermilo Borba Filho (1966), Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979), Franco Jasiello (2003), Maria das Graças Cavalcanti Pereira (2011), Deífilo Gurgel (2008), Adriana Alcure (2001), Ricardo Elias Eiker Canella (2004), entre outros.

Buscando uma compreensão da passagem de um texto construído na oralidade no teatro de João Redondo para o seu registro escrito e suas possíveis implicações, recorro às reflexões de Zumthor (2010) que, ao pensar a oralidade na cultura popular propôs a constituição de uma ciência da voz, de sua poética. O autor pondera que o texto, seja ele oral ou escrito, será sempre um texto, um objeto a ser considerado. O texto oral, pela sua natureza efêmera e performática, proporciona ao locutor a possibilidade de performatizá-lo de maneira diferente quantas vezes for preciso, dependendo da sua locução e da recepção de quem o ouve. É um texto que possui uma fluidez orientada, isto é, não existe gramática sem retórica e vice-versa, segundo o autor. No texto oral, a performance ganha importância na ação do dizer, ela propõe ao texto, durante a sua existência, uma fluidez sem arranhões, sem arrependimentos, mesmo que tenha sido retirado de um trabalho escrito, ele, na condição de texto oral, não admite rascunho. (ZUMTHOR, 2010, p. 139).

O mestre do teatro de João Redondo, ao se valer tão somente do texto oral, privilegia a sua memória, faz uso de uma arte do momento, sabe que sua performance não só com os bonecos, mas também com a própria voz, são importantes para que a plateia compreenda a ação dramática e interaja com os bonecos. Daí a necessidade de se expressar com desenvoltura, ter uma boa dicção para que a fala dos seus bonecos sejam compreendidas pela plateia e de frases que tenham um poder de sugestão que prenda a atenção e provoque a interação com a plateia.

Ao se tratar das falas dos bonecos, contrapondo um texto escrito e um texto oral no teatro de João Redondo, compreendo que o oral, traz a palavra viva, com capacidade de conter uma narrativa que pode se construir na efemeridade durante o processo de improvisações das falas, quando isso acontece. Ao ser performatizado pelo mestre, amplifica os possíveis elementos novos que possam vir a fazer parte do texto naquele determinado momento, o que os fazem serem sentidos e interpretados como parte do texto nuclear utilizado pelo seu mestre e manipulado por ele, retirando e incorporando elementos, performatizando em comunhão com o seu poder de eloquência e a compreensão e interação de sua plateia. Zumthor (2010, p. 257) pondera que o ouvinte é tão importante quanto o intérprete na poesia oral, pois a sua maneira de receber a mensagem é única e irreversível. Uma vez que a palavra foi oralizada diante de uma plateia, ela é interpretada por seus ouvintes de forma não igualitária.

A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo na forma oral, pela observação direta da performance do mestre ao manipular os seus bonecos, se constituía numa única forma de aprendizado que se tinha há algum tempo. O aprendiz absorvia o saber pela observação direta da performance de seu mestre, acompanhando-o em suas andanças com o teatro durante um certo tempo ou era um simples apreciador atento dessa arte e que, por motivos e impulsos variados, começaram a botar bonecos também. Na atualidade, as formas de transmissão estão se diversificando⁶¹, o que pode vir a afetar a produção da prática e do saber, afrouxando os seus fios, uma vez que o teatro de João Redondo está inserido numa sociedade complexa, em que as transformações são rápidas e permanentes se diferenciando do ritmo lento da sociedade de outrora, quando o teatro se transformava bem mais lentamente.

No texto escrito, aqui tomado como referência os textos registrados pelos pesquisadores do teatro em questão, somos persuadidos pela ideia de triunfo sobre o tempo. É um texto que admite retoques antes de sua finalização e publicação, pode ter rascunhos, goza de tempo para ser pensado e manipulado em sua gramática e sentidos das palavras, possui liberdade de escolhas dos meios por onde irá circular: jornais, revistas, livros, *internet*. O texto escrito traz o registro da voz, não em sua performance e essência de sentidos que ela possa vislumbrar, mas tão somente o registro da gramática. O texto escrito é fixo, mas pode se

⁶¹ Uso da *internet*, livros, pesquisas em geral.

tornar oral se assim o seu locutor quiser, emprestando-lhe a sua eloquência e performance ao dizê-lo. Mas, de que maneira o texto escrito e publicado, com as falas dos bonecos pode estar influenciando os mestres em sua prática e saber? Os mestres se valem deles para construir o seu teatro de João Redondo?

Percebi que nem todos os mestres sabem ler e escrever. Muitos que sabem, não se interessam em ler esses textos fixados nas publicações. A minoria que se interessa por eles, findam por construir o seu próprio texto com as falas dos seus bonecos. O que tem prevalecido ainda é o compartilhamento oral de saberes entre os mestres. Os textos com as falas dos bonecos, mesmo que escritos pelos seus criadores para serem usados durante as apresentações, são oralizados e transmitidos durante as apresentações. Se o mestre que assiste achá-lo interessante, memoriza a passagem e incorpora em seu teatro. Hoje, com o uso da tecnologia, alguns mestres⁶² gravam as apresentações de outros mestres para ter como um arquivo que eles possam acessar a qualquer instante e estudar com mais calma a performance e as falas das apresentações. Ou ainda, acessam vídeos sobre o teatro no *youtube*, buscam piadas na *internet* ou programas de humor na televisão.

Nas escrituras sobre o teatro, há também análises e reflexões sobre a dinâmica do TBPN. Nelas, podemos encontrar muitas informações que mostram a singularidade desse tipo de teatro, além dos registros das falas dos bonecos. Alguns mestres do RN dizem possuir livros sobre o TBPN e que sempre procuram saber mais sobre o teatro através das pesquisas já realizadas. Os mestres Emanuel Bonequeiro, Emanuel Amaral, Heraldo Lins, Ronaldo Gomes, Ricardo Guti, Catarina Calungueira e Manoel Nazareno da Silva são alguns deles. Mestre Ronaldo Gomes, do grupo Caçua de mamulengos, puxou uma discussão no grupo da APOTB, no *WhatsApp*, que ilustra a presença do texto escrito como um novo elemento no universo dos mestres. Após exibir ao grupo imagem com os livros que possui sobre o assunto, mestre Manoel Nazareno também mostrou os que ele possui, e uma discussão foi aberta sobre uma citação de Franco Jasiello, no livro “Mamulengo: o teatro mais antigo do mundo”:

⁶² Observei esse comportamento nos mestres ditos da contemporaneidade, isto é, aqueles que fazem um teatro mais adaptado e contextualizado à sociedade atual.

O mamulengo destinado às crianças perde muito de sua espontaneidade, sofre limitações no desenvolvimento dos diálogos, a improvisação não é estimulada pelas intervenções maliciosas do público, as expressões e palavras são submetidas à pior de todas as censuras para a arte: a autocensura, filha predileta da repressão. Quando apresentado para um público infantil, acaba perdendo suas melhores qualidades. Descaracteriza-se, torna-se repetitivo e se empobrece. (JASIELLO, 2003, p. 65)

O mestre Ronaldo disse ter achado muito boa a análise de Jasiello por isso postou. Mestre Manoel Nazareno concordou dizendo que uma apresentação de João Redondo sem nenhuma ambiguidade e obscenidade não tem graça. Mestre Ronaldo completou dizendo que quando se apresenta só para crianças ele modifica as palavras e expressões, mas para uma plateia de minoria crianças, ele faz para adultos. Mestre Ricardo Guti e Graça Cavalcanti entraram na conversa mostrando que o TBPB também se fazia para crianças antigamente, que isso não é uma novidade. Mestre Aldenir ficou surpreso com a informação. Observa-se com essa discussão que a escritura sobre o teatro, quando lida e analisada pelos mestres, contribui para a geração de reflexões sobre a prática de cada um e o conhecimento maior sobre o teatro. O mestre Heraldo Lins certa vez relatou que passou a observar e refletir sobre o seu teatro a partir da escrita da minha dissertação sobre o seu trabalho com os bonecos. Enfatizou que começou a fazer modificações dentro do teatro visando inovar e agradar a plateia. Conclui-se então que a escritura, de uma maneira geral, sobre o TBPB, pode contribuir para que os mestres que a leem, adquiram mais conhecimento, reflitam sobre a sua prática e talvez inovem na construção de seus personagens, falas, performances; criando e fixando novos elementos em seu teatro. É um aprendizado que ultrapassa as fronteiras da oralidade. Portanto, é preciso considerar as escrituras que circulam sobre o TBPB e que chegam até as mãos dos mestres. Tais escrituras contém não só os diálogos das passagens do TBPB, mas também informações que provocam reflexões críticas dos mestres, trazendo uma conscientização maior de sua prática e de como concebe o próprio teatro.

Porém, a forma de transmissão da prática e do saber do TBPB que ainda prevalece é pautada na oralidade. Percebi, nas falas de todos os mestres de João Redondo do RN que tive contato durante a pesquisa, uma necessidade e orgulho em dizer com quem aprenderam a arte

de botar bonecos. Todos eles buscam em suas memórias lembranças de seus mestres, que pode ter sido um ou mais. São lembranças carregadas de afetividade e respeito por aquele que o ensinou, mesmo que indiretamente. Destaco aqui que compreendo que a transmissão da prática e do saber pode acontecer de forma não intencional durante uma apresentação, uma palestra dentro da academia, uma aula, um vídeo gravado em DVD, em postagens na *internet*, uma vez que o ouvinte pode vir a se tornar um mestre ou um mero apreciador dessa arte. Muitos dos mestres que tive contato disseram ter se interessado pelo teatro ao assistir alguma apresentação. Observei que, na sociedade atual, ampliaram-se as formas de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN.

1. Transmissão direta da prática e do saber

A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN pode acontecer de mestre para aprendiz e de mestre para mestre, não havendo atualmente a necessidade da presença física, do contato olho a olho entre eles, da forma tradicional de transmissão, uma vez que a tecnologia entrou no cenário desse processo. A *internet* se mostra uma grande veiculadora da informação, em que o povo pode estar não só absorvendo informações, mas também contribuindo com ela. O uso de redes sociais, *blogs*, *youtube*, *sites*, *WhatsApp*, abriu múltiplas possibilidades de comunicação para a sociedade como um todo em seus mais diversos setores, gerando mudanças significativas no comportamento, formas de olhar, pensar e agir do sujeito. O teatro de João Redondo do RN não está livre dessa dinâmica que invadiu a sociedade. A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN também vem sendo afetada pela tecnologia da informação, causando mudanças na forma de compartilhar e absorver informações, logo, mudanças também na forma como o mestre concebe o seu teatro e o reelabora. Tal fator não atinge todos os mestres do RN uniformemente, pois existem aqueles que não fazem uso da *internet*, ficando somente com o uso do telefone celular para fazer e receber chamadas. Esses mestres possuem idade mais avançada, pouco ou nenhum estudo, e muita dificuldade para lidar com o mundo tecnológico e mudanças impostas por um poder acachapante que os obriga a seguir certas normas e leis

vigentes na sociedade atual que os pressionam a produzir um teatro dito politicamente correto, com adaptações no tempo de apresentação e nas falas dos bonecos. Observei também que a transmissão da prática e do saber pode acontecer dentro de oficinas ministradas pelos mestres e de forma informacional, quando o mestre fala sobre sua arte para um grupo de pessoas interessadas apenas em conhecer o teatro, saber mais sobre ele, porém, sem o interesse de se tornar um mestre, podendo tornar-se apenas o seu apreciador.

Concordando com o pensamento de Roberto Cardoso de Oliveira (2000, p. 75) de que o homem não pensa sem a ajuda de categorias, utilizei destas para analisar e compreender o processo de transmissão da prática e do saber. É através das categorizações feitas pelo homem que ele organiza a realidade para ser compreendida, seja ela uma realidade social ou não, a fim de imprimir à realidade inteligência de espírito. A necessidade de fazer uma análise das formas de transmissão da prática e do saber através de categorias se deve a uma pretensa organização do pensamento e dos dados coletados. A categorização a qual submeto o processo de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN não tem por objetivo prender em caixinhas este ou aquele mestre. Ademais, as evidências mostram que há permeabilidade entre as formas aqui categorizadas, portanto, um mestre pode se inserir em duas categorias simultaneamente durante um processo de transmissão e aprendizagem.

Trabalhei com duas categorias de transmissão da prática e do saber: a forma direta e a forma indireta. Na forma direta de transmissão da prática e do saber, considerei a que ocorre entre membros de uma mesma família e entre mestre e aprendiz que fazem parte da mesma comunidade. A forma indireta, considero todas aquelas formas transmissões da prática e do saber em que existe uma mediação externa à dinâmica tradicional do teatro de João Redondo, e que pode ocorrer independente da presença física de mestre, aprendiz e bonecos.

A forma direta de transmissão é calcada na longa experiência dos sujeitos. Ambos compartilham de um único contexto sócio cultural, vivem o mesmo cotidiano e a transmissão se dá tão somente pela oralidade e observação do fazer. O aprendiz adquire o saber num longo processo de aprendizagem. Ele vive o teatro muito antes de se tornar um mestre. Esta é uma maneira de transmitir a prática e o saber que está muito cristalizada em nossas mentes quando falamos em transmissão de uma manifestação da cultura popular: a ideia de uma prática e de um saber que é transmitido de um mestre para um aprendiz que partilham de convivência

familiar ou comunitária e ainda que o aprendiz deve seguir o seu mestre nas apresentações durante algum tempo, podendo até mesmo levar anos para que ele tenha o seu próprio teatro. Na transmissão direta, toda a performance e cuidados do mestre com os seus bonecos é observada e apreendida pelo aprendiz, tanto dentro da tolda, quanto fora dela. Aprende a negociar o teatro, a sentir a plateia, a ter intimidade com cada personagem, a compreender os sentidos das falas, a trabalhar com o improviso. É um longo processo de aprendizagem e de amadurecimento ao qual o aprendiz é submetido até que possa ter o seu próprio teatro. Durante este processo, o aprendiz pode ajudar a carregar as malas, montar a tolda, tocar algum instrumento musical, entregar os bonecos ao mestre durante as apresentações e fazer pequenas falas.

Este modelo de transmissão da prática e do saber, que muitas vezes foi tomado como único em se tratando de uma manifestação da cultura popular, já soltou suas amarras e hoje sabemos que ele pode existir em diálogo com outros modelos de transmissão da prática e do saber. O que quero dizer é que, na sociedade atual, as antigas formas tradicionais se abriram à novidade por total necessidade de adaptação e resistência. Sarlo (2000) pondera que não sabemos em profundidade o que está acontecendo com a cultura popular em todas as suas instâncias. Que hoje tudo compete com os meios de comunicação de massa o que leva a transformações das antigas instituições tradicionais. Dentre os meios de comunicação de massa, destaco a *internet* como um dos veículos causadores de profundas transformações na sociedade.

No Dossiê Interpretativo para o registro do Bem no IPHAN como patrimônio imaterial do Brasil, encontrei três categorizações para explicar com clareza o fator transmissão e o processo de aprendizagem da prática e do saber. A primeira categoria se refere aos mestres que aprenderam a partir da convivência familiar ou comunitária, pela observação direta, convivência com o teatro e seu mestre e uso da oralidade na transmissão. No Dossiê, os mestres da velha geração foram enquadrados nesta categoria.

Segundo o Dossiê, a segunda categoria diz respeito aos mestres que não possuem nenhum vínculo familiar ou comunitário com o teatro, mas que aprenderam por convivência artística e fizeram dessa arte sua principal forma de expressão artística e, finalmente, a

terceira categoria enquadra os artistas que aprenderam o teatro, mas que não fazem dele a sua principal expressão em arte.

Brochado (2014, p. 148) alerta que não devemos considerar estas categorias fechadas em si, elas contêm nuances. No Dossiê, Brochado considera mestres da velha geração todos aqueles que tiveram o seu aprendizado no âmbito familiar ou comunitário, exclusivamente, pela oralidade e vivência com o teatro. Estes mestres, categorizados como velha geração, fixaram muito mais os elementos da tradição e possuem pouca flexibilidade a mudanças em relação ao grupo que são mais adeptos às transformações e adaptações. Porém, há de se verificar que, mesmo sendo da velha geração, o mestre pode romper essa bolha e dialogar com outras formas de transmissão e aprendizado na atualidade. Não é a idade do mestre que vai definir se ele pertence a velha geração, apesar de terem em sua maioria idade avançada, mas a forma como ele aprendeu a prática e o saber do teatro e como ele reproduz e fixa elementos e estruturas de outrora.

Alguns dos mestres do RN contam que começaram dessa forma, carregando malas, entregando bonecos dentro da tolda, tocando algum instrumento, para só depois começar a se aventurar a botar bonecos. O tempo que o aprendiz precisa para aprender e finalmente começar a colocar bonecos é muito variável. Podendo durar meses ou anos para que isso aconteça. O mestre pode ensinar voluntariamente o seu aprendiz ou deixá-lo apenas observando o seu fazer. De qualquer forma, ele estará transmitindo para o seu aprendiz todo o seu conhecimento com o teatro: técnica de manipulação com os bonecos, criação e domínio de diferentes vozes, *loas* de cada boneco, reprodução de passagens e piadas, dicas para a criação de falas improvisadas, de como interagir com a plateia, dominar a técnica para provocar o riso, negociação de valores financeiros com os seus contratantes, como fazer a sua tolda ou saber escolhê-la e quando o mestre sabe confeccionar os próprios bonecos também pode ensinar ao seu pupilo.

Em minha pesquisa de campo e literária, constatee que os seguintes mestres do RN tiveram o seu aprendizado escrito na forma direta de transmissão em família. São eles: mestre Chico Daniel, que aprendeu com o seu pai Daniel das Calungas, e repassou para os seus filhos Josivan de Daniel e Daniel de Chico. O mestre Chico Daniel, segundo Canella (2004), aprendeu com o seu pai, Daniel da Calungas, que, por sua vez, aprendeu com um senhor

chamado Feliciano. O pai do mestre Chico Daniel era conhecido por Daniel da Calungas ou Daniel Calungueiro e começou tocando cavaquinho durante as apresentações para só depois de muito observar o seu mestre Feliciano, começar a brincar. O mestre Chico Daniel e seu irmão Manoel de Daniel aprenderam vendo o pai, Daniel da Calungas, brincar. Ele e seu irmão⁶³ começaram tocando pandeiro e zabumba durante as apresentações do pai. Depois de muito observar o fazer do pai, cada um criou o seu próprio teatro.

O mestre Chico Daniel transmitiu sua prática e saber diretamente para seus dois filhos: mestre Josivan de Daniel e mestre Daniel de Chico. O mestre Josivan de Daniel mantém quase que inalterado o teatro feito por seu pai, com poucas modificações, inclusive ainda usa os mesmos bonecos. O mestre Daniel de Chico bota bonecos, mas, atualmente, tem se dedicado mais ao ventriloquismo com o seu boneco Sacanagem.



Imagem 13 - Mestre Daniel de Chico com o seu boneco Sacanagem em apresentação no V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN-2017.

⁶³ Ambos já falecidos.



Imagem 14 – Mestre Josivan com os bonecos: Dr. Pidurassaia e Capitão João Redondo.

Ainda neste modelo de transmissão direta em que a prática e o saber passa de pai para filho, encontrei mais dois mestres do teatro de João Redondo no RN que afirmam terem aprendido diretamente com o próprio pai: mestre Delegado (José Rocha do Nascimento) de São Pedro do Potengi, RN, que aprendeu com o seu pai Chico Rosa; Zé Fernandes (José Targino Filho) de Coronel Ezequiel, RN, que aprendeu com o seu pai Fernando Targino. Na cidade de Carnaúba dos Dantas, RN, vamos encontrar Werley José da Silva que esculpe e coloca bonecos tendo a sua prática e saber transmitido por sua avó mestra D. Dadi (Maria Iêda da Silva Medeiros). Ainda, mestre Emanuel Amaral da cidade do Natal, RN, que transmitiu prática e saber aos seus filhos Gabriel Xavier do Amaral e Luciana Maria Xavier do Amaral, mestre Francisquinho de Passa e Fica, RN, que transmitiu para o seu filho Elias Diniz Ferreira e seu neto Antonio Alisson Ferreira da Costa. Todos são casos constatados de transmissão direta da prática e do saber no convívio familiar, segundo modelo tradicional.



Imagem 15 - Mestre Zé Fernandes em apresentação na feira do Alecrim, Natal, RN, durante o II Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN – 2012.



Imagem 16 - Mestre Delegado no III Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN em Currais Novos, RN – 2013



Imagem 17 - Werley e sua avó D. Dadi no III Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, em Currais Novos, RN – 2013.



Foto 18 – Mestre Gabriel, mestre Emanuel Amaral e mestra Luciana após apresentação no V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN – 2017.



Foto 19 - Mestre Francisquinho, mestre Elias e mestre Alisson – Passa e Fica – 2016

No teatro de João Redondo do RN, temos vários exemplos de transmissão direta, uma transmissão intencional, planejada, objetivada e negociada entre o mestre e o aprendiz. O aprendiz assume a posição que lhe é solicitada pelo seu mestre. A ele é requisitada toda a sua atenção, pois será avaliado em certo momento. Não se forma na imediatez do querer ser, mas no amadurecimento do aprendizado do saber. Muitas vezes, esse saber circula no meio familiar como é o caso dos mestres citados na tabela abaixo. Observei que na transmissão direta da prática e do saber ocorre uma fixação maior de estruturas e elementos construídos no passado e utilizados pelo mestre devido ao longo tempo de aprendizagem. Na transmissão direta, o aprendiz tende a reproduzir com veracidade o teatro produzido pelo seu mestre, colorindo-o com seu estilo próprio ao se tornar mestre.

Quadro demonstrativo de transmissão direta entre Pai e Filho

Pai mestre	Filho aprendiz	Neto aprendiz
Daniel Ângelo da Costa	Chico Daniel	
Chico Daniel	Josivan de Chico Daniel	
Chico Daniel	Daniel de Chico	
Antônio Targino Bezerra	José Fernandes	
Chico Rosa	José Rocha do Nascimento	
Francisco Ferreira da Silva	Elias Diniz Ferreira	Antonio Alisson Ferreira da Costa
Emanoel Candido Amaral	Gabriel Henrique Xavier do Amaral e Luciana Amaral	

Há ainda aqueles que passaram por um longo aprendizado dentro da tolda, mas que não tem laço sanguíneo com o seu mestre, como é o caso do mestre Geraldo dos Santos Maia (Santa Cruz – RN), que diz ter aprendido seguindo e ajudando a arrumar os bonecos dentro da tolda durante as apresentações do amigo Miguel Machado.

Outra forma direta de transmissão da prática e do saber se dá não com pessoas de um mesmo núcleo familiar, mas pertencentes a uma mesma comunidade. Lembrando que neste caso eles compartilham de um contexto social comum, conhecem o mesmo ambiente e mesmas pessoas, podendo possuir experiências de vidas muito parecidas por compartilharem de um mesmo contexto social. Este é um fator que contribui para que a transmissão se dê de forma mais direta, na observação mais prolongada e na experiência, que, apesar do aprendiz

imprimir sua marca no teatro que construiu, criando mesmo que inconscientemente um estilo próprio marcado pela sua performance, ele irá provavelmente absorver mais facilmente elementos do teatro do mestre observado por possuírem valores simbólicos e sentidos comuns a ele. Neste caso pode acontecer de ter mais de um mestre como referência no processo de aprendizagem o que dá ao aprendiz a possibilidade de mesclar conhecimentos.

Mestre Felipe de Riachuelo, mestre Francisquinho e o mestre Heraldo Lins se enquadram nesta categoria de transmissão direta. Este é um tipo de transmissão inscrita na experiência do sujeito que assiste e aprende durante as apresentações, fixando os elementos em sua memória. O processo de aprendizagem aqui se dá não na prática e sim na observação e memorização dos elementos do teatro.

Considero que a prática e o saber também são transmitidos sempre que o teatro está em ação perante uma plateia. Nesta, pode estar sentado assistindo uma pessoa que virá a se interessar em aprender e se tornar um mestre. Sementes do saber são lançadas em direção a quem assiste uma apresentação do teatro de João Redondo, ainda que não intencionalmente. O mestre, no momento da apresentação, se preocupa tão somente em agradar e divertir a plateia. Porém, as sementes do saber lançadas podem estar caindo em terra fértil e ali nascer mais um mestre. Esse processo de transmissão se notabiliza por não exigir do aprendiz um tempo longo de aprendizagem nem tampouco o acompanhamento de um mestre durante as apresentações, mas requisita, tão somente, a sua percepção, observação, memória e criatividade. Tornam-se aprendizes pela sedução e encantamento pelo teatro. O teatro, mesmo que assistido, uma única vez, marca-lhe profundamente a alma, e esta, em algum momento irá requisitar a sua volta, como revelou-me o mestre Edicharles (Edicharles Bezerra da Costa): “Uma vez vi uma apresentação de Chico Daniel e fiquei encantado. Encantado! Vi que eu podia fazer também, brincar com bonecos. Então montei meu próprio teatro”. O mestre Chico Daniel, ao apresentar os seus bonecos no dia em que o mestre Edicharles estava na plateia certamente que intencionava apenas o entretenimento da sua plateia e não ser referência de aprendizado para o mestre Edicharles, que nunca teve a oportunidade de dizer-lhe que aprendeu com ele. Esta talvez seja a forma de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo mais encontrada, uma transmissão direta sem intencionalidade de formar novo mestre. Uma aprendizagem pelo encantamento.

Na transmissão, pode acontecer do fruto gerado no momento de apreciação do teatro e de aprendizagem amadurecer somente anos mais tarde. É o caso de pessoas adultas que, por motivos diferentes, começaram a botar bonecos requisitando suas lembranças. No RN, observei três mestres que se encaixam nesta modalidade de transmissão e aprendizagem do saber: mestre Felipe de Riachuelo, mestra D. Dadi e mestre Heraldo Lins. O primeiro teria assistido quando criança apresentações de um brincante chamado Benedito, cujo sobrenome ele desconhece. Os dois seguintes, por coincidência, falam de terem assistido quando crianças as apresentações do mestre Sebastião Severino Dantas (Bastos) e ter ficado em suas memórias toda a ação dramática. O teatro assistido por eles ficou em estado de latência sendo despertado muitos anos depois.

Pelos depoimentos dos mestres durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, ao falarem como começaram a botar bonecos, percebi que a transmissão direta é a de maior ocorrência. Alguns deles enfatizam que passaram a se interessar pelos bonecos ao assistir as apresentações do mestre Chico Daniel⁶⁴.

Ouvi também outros mestres falarem de seu aprendizado como: mestre Francisquinho (Passa e Fica – RN), que aprendeu pela observação do teatro de três mestres: Rato (Antônio Rato – Passa e Fica – RN), Bilinha (povoado Barra do Geraldo – PB) e Luís de Toou (Nova Cruz – RN); mestre João Viana (São José do Campestre – RN) aprendeu observando o teatro dos mestres Bilinha e Miguel Relâmpo (Senador Eloi de Souza – RN); mestre Felipe de Riachuelo observou o teatro do mestre João Cazumbé (João Câmara – RN) e de Chico Daniel (Natal –RN); Mestre Manoel do Fole influência de Paulo Roriz; Messias dos Bonecos deslumbre com João Cazumbé; Manoel de Dadica com Paulo Roriz, e outros mais. Todos pela observação direta durante as apresentações dos mestres.

O processo de aprendizagem do mestre Francisquinho se enquadra no tipo de transmissão direta entre pessoas de uma mesma comunidade. O Mestre Francisquinho relatou o seu início dizendo que começou a se interessar primeiro pelo Boi de Reis e que só por volta dos seus 38 anos é que veio o interesse pelo teatro de João Redondo:

⁶⁴ O Mestre Chico Daniel, já falecido, é um nome muito lembrado pelos outros mestres durante os encontros. Foi objeto de estudo para a pesquisa de mestrado de Ricardo Elias Eiker Canella, 2004.

Um dia tinha um brincador de João Redondo brincando e eu disse: _Eu quero ajudar! E o homem disse: _Vai prá lá, isso não é pra você. O nome dele era Antônio André. O apelido dele era Rato. Num foi ele que encaminhou eu pra ir pra Fundação José Augusto? Sim, eu quando comecei foi assim. Eu trabalhava numa estrada, eu sempre remendava boneco, mas eu gostava mais do Reis, sabe? Trabalhava pra banda de Pedro Velho, cada lugar esquisito. Aí de noite, por conta de dormir cedo, um contava adivinhação, outro contava história de trancoso, aí eu remendei os bonecos de João Redondo. Eles acharam graça demais e falaram: _ Vamos fazer uns bonecos pra você conseguir brincar! Vamos fazer uns bonecos pra você conseguir brincar! Aí eles fizeram. Aí tinha umas paias de côco cortaram assim, fizeram os óios, fizeram a boca, melaram de carvão assim. É a primeira vez, fizeram uns dez de boneco assim, abriram uma empanada assim na sala e comecei a brincar. Ah! Disse um palavreado engraçado e só os cabra si rindo, brinquei que só assim, toda noite com os bonecos. Aí pronto, toda noite vinha um me pedir pra eu brincar. Aí fizeram um boneco mió pra mim, de bambu. Eu tenho ele ali, depois eu te mostro se você quiser. Fizeram um bocado. Aí, quando eu vim pra casa brinquei na casa da minha sogra uma vez. Aí tem um brincador lá em Nova Cruz que também foi pra Natal primeiro que eu, que me ofereceu uma mala de boneco que ele não usava mais. Aí eu comprei a minha mala de boneco. Foi vinte cruzado. ... aprendi olhando os outros brincador. Eu olhei muito o outro brincador pra poder brincar. Tinha um tal de Bilinha que brincava, eu aprendi com ele. Tem o finado Rato, tem Luiz de Toou que morreu. Aí de tanto eu olhar ele brincar eu aprendi. Aprendi também com um palhaço de circo. Cada circo que eu vou eu aprendo aquelas piadas. ... meu João Redondo é mais do finado Rato, mas é também de Luiz de Toou e Bilinha. Fui ajudante de Rato e de Luiz de Toou, às vezes mesmo sem eles querer. Só não fui ajudante de Bilinha.

O interessante no relato do mestre Francisquinho é a semelhança com a história contada sobre a criação do teatro de João Redondo. Na história contada, um escravo criou bonecos e passou a divertir seus companheiros após a labuta. Com o mestre Francisquinho ocorre o mesmo, começou a divertir os companheiros após o dia de trabalho. Compreendo que o espírito da brincadeira está na forma como ela é concebida. Nas duas histórias, verifico uma vontade de divertir o outro sem preocupação com retorno financeiro. É o brincar por

brincar, para passar o tempo e entreter o grupo que assiste. Existe espontaneidade no fazer e na construção das falas. Não me admira que com ele e seu filho Elias eu tenha compreendido o sentido da brincadeira de João Redondo quando os assisti no II Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN em 2012.



Imagem 20 - Cabeça feita com bambu pelos amigos de trabalho do mestre Francisquinho.

Escutei também o relato do mestre Felipe de Riachuelo sobre o seu começo com o teatro de João Redondo, um aprendizado que se deu pela transmissão direta:

Você imagine assim, uma criança achando linda aquela brincadeira de boneco e um brincante na casa de meu pai que era de outra localidade aqui, né? Ele passou uma semana aqui brincando o João Redondo, o nome dele era João Bastião. Eu acredito que esse brincante veio parar aqui por uma necessidade de dinheiro e por incrível que pareça ele arranjou uma confusão aqui na comunidade e deixou a mala de boneco

na casa de meu pai. Ele saiu quase corrido, não de meu pai, mas dessa pessoa que quis brigar com ele. Desertou e nunca mais apareceu. Essa mala de boneco ficou lá por casa, papai guardou depois ficou esperando ele voltar e ele não voltava e eu sempre querendo brincar com os bonecos, mas meu pai não deixava. Quando foi um certo dia, meu pai foi pra São Tomé, uma cidade que tem aqui perto e eu aproveitei e peguei uma criançada e fui brincar. Eu tinha por volta de 12 anos. No meio da brincadeira papai chegou. Deu aquela bronca, zangou, mas no final dessa zoada toda disse que eu podia ficar com os bonecos que o homem não vem mais não. Aí fiquei com os bonecos e ainda fiz umas brincadeiras por aqui mesmo. Mas é coisa de criança, né? Aos 22 anos deixei a mala de bonecos e fui para Mossoró, depois Angicos e mais tarde Natal. Lá, na roda de amigos conversando sobre a cultura eu falei que sabia brincar João Redondo. Um menino lá que sabia fazer esculturas de madeira fez quatro bonecos e eu fiz cinco e comecei a brincar. Era o ano de 1978. E aí eu comecei a brincar copiando aquilo que eu via outros brincantes fazer como João Cazumbé. Aí conheci Chico Daniel que depois me presenteou com um boneco. Depois apareceu Raul dos mamulegos. E apareceu Graça uma estudiosa do João Redondo. E hoje eu sou mestre.

O ouvinte no teatro de João Redondo não é um ser passivo, ele absorve e interpreta a mensagem de acordo com as suas experiências e saberes. A recepção da mensagem emitida pelo boneco é a própria ação do ouvinte que recria (...) “de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido”. (ZUMTHOR, 2010, p. 258). O mestre Felipe de Riachuelo, ao assistir o brincante João Bastião quando era criança, se encantou e passou a botar bonecos dando um intervalo de alguns anos por motivos de trabalho. Ao voltar a fazer a brincadeira, ele construiu o seu teatro a partir da observação do teatro feito por outros mestres. Era um mero espectador que naquele momento aprendia a prática e o saber para depois construir a sua maneira. O importante é compreendermos que o ouvinte não só se diverte com os bonecos, mas aprende com eles e sobre eles, se assim desejar. A transmissão direta da prática e do saber do teatro João Redondo acontece a cada apresentação do mestre com os seus bonecos.

Existe ainda outra forma de transmissão direta da prática e do saber, a qual acontece entre os mestres e que Alcure (2001) chamou de rede de compartilhamento de saberes. Nesta rede, mestre aprende com mestre. É comum ouvir dos mestres que aprendeu tal técnica de

manipulação ou de confecção dos bonecos, piada ou passagem ao conversar com um mestre e/ou assistir o teatro de outro mestre⁶⁵. Assim, a prática e o saber vão se espalhando entre eles podendo chegar ao ponto de não se saber quem é o autor da técnica, passagem ou piada. A forma de transmissão direta do saber é muito comum em se tratando de uma manifestação da cultura popular, mas não é absoluta.

2. Linhagens, afetos e saberes

Em sua tese sobre o mamulengo em Pernambuco, Alcure (2007, p. 173), nos fala de “linhagens de mestres”, (...) “gerações de mamulengueiros, que através da transmissão de uma maneira específica de brincar foram contribuindo para a fixação de características ainda hoje identificáveis nos mamulengos da região”. Observei na fala de vários mestres o quanto é importante para eles se referirem com quem aprendeu, qual a sua linhagem. Percebi que é também uma maneira de legitimar e de justificar como ele faz o teatro mostrando com quem aprendeu, logo, mostrando quais os elementos do saber ele está articulando e fixando, integrando o conhecimento aprendido à sua experiência, subjetividade e criatividade. Confirmando, assim, a ideia de que o processo de transmissão e de aprendizagem é importante para definir a forma como o mestre constrói o seu teatro e como o concebe.

Nos seis Encontros de Bonecos e Bonequeiros do Rio Grande do Norte em que estive presente, constatei que os mestres mais antigos, como os mestres João Viana, Francisquinho e Felipe de Riachuelo, possuem referências de mestres diversificadas como: Paulo Roriz, João Cazumbé, Luiz de Toou, Bastos, os irmãos Relampo: Zé Miguel e Antônio. Há uma legitimação do teatro deles pelos mestres que aprenderam com eles. Já outros mestres possuem uma referência em comum ao falarem do seu processo de aprendizagem: o mestre Chico Daniel⁶⁶. Mestres com quem conversei e outros que apenas observei suas falas durante

⁶⁵ Falarei sobre este assunto no capítulo 5.

⁶⁶ O mestre Chico Daniel vivia somente de sua arte e além dos contratos particulares, fazia muitas apresentações dentro do RN através da Capitania das Artes por ter se tornado um funcionário da Secretaria Municipal de Cultura no ano de 1984, como apresentador do teatro de João Redondo. Ele circulou com o seu teatro também fora do estado e fora do país. Por circular pelos quatro cantos do estado, seu teatro

os encontros falam, com muito orgulho e afeto, de terem como referência o mestre Chico Daniel. Que começaram a se interessar pelo teatro de João Redondo após assisti-lo. São eles: Shicó do Mamulengo, Edicharles, Ronaldo do grupo Caçuá de Mamulengos, Raul dos Mamulengos, Emanuel Amaral, Genildo Mateus, Emanuel Bonequeiro, Aldenir Dantas, Heraldo Lins, além de seus filhos Josivan de Chico Daniel e Daniel de Chico Daniel.

Considero, assim, que eles fazem parte de uma única linhagem e isso fica evidente na construção do teatro de cada um quando se percebe a repetição de *loas*, piadas, plástica dos bonecos, vozes e performance principalmente com o boneco Baltazar. Não que todos que partilham de uma mesma linhagem façam um teatro homogeneizado, mas, sim, um teatro em que se percebe o compartilhamento e fixação de certos elementos que estiveram presentes no jeito de fazer o teatro de João Redondo do mestre Chico Daniel.

No estado do Rio Grande do Norte, podemos observar um número expressivo de mestres que dizem ter começado a fazer o teatro de João Redondo após assistirem uma ou mais vezes ao teatro feito pelo mestre Chico Daniel. Procurei assistir ao teatro feito por alguns deles e pude comprovar que vários elementos, técnica performática, plástica dos bonecos, *loas*, vozes, piadas e passagens que assisti em vídeo, no teatro do mestre Chico Daniel⁶⁷, estão presentes nas apresentações deles. Tal comprovação me levou a considerar que no Rio Grande do Norte existe a linhagem do mestre Chico Daniel, isto é, mestres que tomaram a prática e o saber do teatro feito pelo mestre Chico Daniel como referência para criar o seu próprio teatro. Por sua vez o mestre fixou elementos do teatro feito pelo seu pai, que fixou elementos do teatro feito por Feliciano. É muito provável que o teatro que os aprendizes do mestre Chico Daniel fazem na atualidade traz ainda elementos do teatro de Feliciano.

Em 2012, quando eu estava iniciando as disciplinas do mestrado, eu trabalhava como professora de Artes Visuais no IFRN⁶⁸ da cidade de Currais Novos, RN, e uma aluna minha,

tornou-se referência para muitos mestres da atualidade. Em 2019, o mestre Chico Daniel foi homenageado no VII Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN.

⁶⁷ Possuo dois vídeos com entrevistas e apresentações do teatro do Mestre Chico Daniel que me serviram de referência para comparações e análises. Um vídeo traz a gravação de uma entrevista e apresentação do teatro de João Redondo do mestre Chico Daniel no programa televisivo Xequê Mate apresentado por Emanuel Brito. Esta gravação está no DVD "A gente si rindo", comercializado pelo mestre Raul dos Mamulengos. O outro vídeo eu baixei do *youtube*.

⁶⁸ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte.

sabendo do meu objeto de pesquisa, me informou que na cidade havia um grupo chamado Caçua de mamulengos. A aluna se ofereceu para conseguir o contato do grupo e o repassou para mim. Fiz contato com o mestre Ronaldo e marcamos uma entrevista. Fiz a gravação desse nosso primeiro encontro sem imaginar que estaria utilizando-o seis anos depois em minha escrita da tese. O conteúdo da gravação com o grupo confirma as informações que se encontram no Dossiê Interpretativo publicado impresso e via *internet*, em 2014 pelo IPHAN e no documentário, que se encontra no *youtube* produzido pelo Projeto de Cultura Popular. O mestre Ronaldo (Ronaldo Gomes da Silva – Currais Novos, RN) fala do seu “alubrimento” quando assistiu pela primeira vez o teatro feito por Chico Daniel; isso o fez querer botar bonecos também, juntou-se com mestre Naldinho (Francinaldo da Silva Moura – Currais Novos, RN), artista plástico e músico, que se apaixonou pelo teatro de bonecos ao assistir um grupo mineiro de marionetes chamado “Giramundo teatro de bonecos”. Quando firmou parceria com o mestre Ronaldo, queria trabalhar com teatro de marionetes, mas o parceiro o convenceu a trabalhar o teatro de João Redondo por ser filho da terra.

Durante o V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, tive a oportunidade de gravar entrevistas com alguns mestres, um deles foi o mestre Emanuel Bonequeiro (Emanuel Anderson de Souto Veríssimo – Caicó, RN). Em sua fala, ele relata como começou a se interessar pelo teatro de João Redondo:

Comecei a brincar com um boneco ventríloco em 2005, um ventríloco que eu mesmo fiz. Comecei a brincar em festas de aniversários porque as pessoas me pediam. Às vezes eu nem conhecia a pessoa, mas elas me chamavam. Em 2007 Dodora Medeiros, que era agente de cultura de Caicó, precisou de uma apresentação pra festa de Santana e me mandou organizar uma apresentação de bonecos pra Casa de Cultura. Eu fiz essa apresentação de mais ou menos meia hora e desde então eu não parei mais de trabalhar profissionalmente. E desde então eu comecei a trabalhar com os bonecos de João Redondo. Eu comecei a pesquisar, eu pesquisei muito o mestre Chico Daniel que é uma inspiração pra todos que brincam o João Redondo. A minha pesquisa com Chico Daniel foi a minha primeira fonte, porque ele passou em Caicó com o Circo Da Luz, então esse projeto me despertou para o boneco só que depois de Chico Daniel eu passei a pesquisar mais o teatro, a brincadeira em si. A minha fonte de inspiração de base foi

Dona Dadi, onde eu aprendi muito com Dona Dadi e Raul dos mamulengos. Até então esse convívio era por livro. Tem até um fato interessante que na primeira vez que eu encontrei o Sr. Raul, há três anos atrás, eu parei ele na escada e disse: _ Raul, eu já li tanto, já assisti tanto você pelo *youtube* e DVD que eu pensava que você nem existia mais. Desde então eu peguei uma amizade com Raul de eu ir na casa dele, de trocar informação pelo *WhatsApp*, pelo *Facebook*, de eu ligar pra ele quando preciso e a gente criou uma rede de amizade e Raul pra mim é uma das minhas inspirações, ele tanto faz muito bem os bonecos quanto brinca bem também.

Todos falam com muito orgulho e afeto de ter o mestre Chico Daniel como “inspiração” e referência para o seu teatro. Percebi que, entre os mestres do RN, o mestre Chico Daniel é bastante querido e respeitado por seu trabalho com os bonecos. Falar que tem o teatro feito pelo mestre como referência em seu aprendizado é como atribuir qualidade e legitimar o próprio teatro, uma vez que ele finda por reproduzir elementos articulados e fixados pelo mestre Chico Daniel, que aprendeu com o seu pai, que aprendeu com o seu avô, que aprendeu com o Feliciano e que tem o seu teatro legitimado pelos mestres.

Assim, os mestres que tomaram o teatro do mestre Chico Daniel como referência findam por articular valores e normas utilizadas pelo mestre, dando continuidade a uma prática e saber através da repetição. Mas devo esclarecer que novos elementos e valores simbólicos entram na construção do teatro de cada mestre, que se engaja em articular elementos da tradição com elementos da modernidade. A tradição, nas mãos dos mestres, não é fossilizada, mas sim reiterada a todo momento em diálogo com as inovações, afinal, a plateia que o assiste não está presa no passado, mas contribui sim, com suas experiências, ideologias, conceitos, subjetividades na dinâmica e construção do teatro, através do riso e da aceitação ou não do que é falado e performatizado pelos bonecos.

O aprendiz é também por natureza um espectador, aquele que assiste e observa. Comparo o aprendiz do teatro de João Redondo ao ouvinte da poesia oral que Zumthor (2010) se refere. Para o autor, o ouvinte faz parte da performance e é tão importante quanto o intérprete, pois ele a percebe e interpreta na sua individualidade:

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertence a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições. (ZUMTHOR, 2010, p. 258).

A linhagem do mestre Chico Daniel se insere no que chamamos de tradição. Compreendo que a tradição articula elementos que atravessam espaços e tempos num constante movimento de reconstrução e de fixação de elementos que possuem sentido ao grupo que o articula e que, tais elementos, findam por dar identidade a uma manifestação da cultura popular.

3. Transmissão da prática e do saber nas oficinas

Observei outra forma de transmissão do saber que difere das citadas acima, mas que também considero uma transmissão direta, porém de natureza própria: as oficinas. Nelas o mestre ensina desde a confecção dos bonecos, construção de personagens, de falas, criação de vozes para os bonecos e técnicas performáticas. Tal forma de transmissão por mim observada parte de um mestre que repassa a prática e o saber do teatro a um grupo de alunos que não tem experiência com o teatro de João Redondo e que se interessam pela arte de colocar bonecos. São pessoas que possuem um olhar externalizado sobre o teatro, podendo em alguns casos, não serem familiarizados com os seus códigos. Há uma intencionalidade na transmissão, um objetivo a ser alcançado. Exige um planejamento das aulas. A transmissão da prática e do saber, neste caso, é feita por etapas. Os participantes da oficina trazem em si a sua experiência de vida, sua subjetividade, sua maneira de interpretar signos e precisam aprender a ver o teatro em sua essência para compreendê-lo. A forma como eles conseguem aprender e

compreender o teatro vai influenciar na produção do teatro que eles venham a construir. Ademais, a subjetividade e criatividade também entrarão nesta relação no momento da criação do teatro. Em meu trabalho de campo, observei a transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN nas oficinas ministradas pelos mestres Emanuel Amaral e Felipe de Riachuelo.

3.1. Oficina do mestre Emanuel Amaral

Logo no início da minha inserção no campo objetivando esta escrita etnográfica, o mestre Emanuel Amaral me falou que havia ministrado recentemente uma oficina para alunos do DEART/UFRN. Pedi-lhe que me falasse mais sobre a oficina e ele explicou que havia ensinado os participantes a confeccionar os bonecos utilizando cabaças e massa de Durepox para fazer as cabeças e detalhes dos bonecos. O mestre disse ter escolhido a cabaça por ser um material leve e prático para a confecção dos bonecos. Ele utiliza também muito material de sucata como garrafas de plástico, tampinhas plásticas, emborrachados, etc. Tudo o que possa dar a forma que ele precisa para fazer seus bonecos. Quando eu estive em sua residência fazendo a primeira entrevista em vídeo, ele me falou que gostava de trabalhar com sucatas pelo conceito do “ecologicamente correto” e de estar contribuindo com a reutilização de materiais e ajudando a natureza. Porém, ao final da minha visita, quando eu já havia desligado a câmera e estava conhecendo o seu local de trabalho com os bonecos, ele me mostrou uns pedaços de madeira imburana que ele havia conseguido para esculpir umas cabeças de bonecos. Comentou então:

Tenho aqui umas toras de madeira umburana que consegui. Vou fazer umas cabeças de bonecos. Estão aí esperando. Não sei quando vou fazer (risos). Os meus bonecos são todos feitos com sucatas, eu te mostrei, né? Mas uma vez o filho de Chico Daniel, o Josivan, falou que para ser teatro de João Redondo, da tradição mesmo, tem que ser de pau. As cabeças tem que ser de madeira umburana ou mulungu. Fiquei pensando assim, e acho que é isso mesmo. Mas o meu monstro

é de madeira, eu fiz a cabeça do monstro em madeira. E a do Tião também. Mas os outros não. Tá aí, um dia quem sabe eu faço.

Percebi que o mestre procurava um espaço de legitimação do seu teatro. No capítulo 1, eu falei sobre o seu começo com o teatro, um começo diferente da grande maioria dos outros mestres quando então ele se sentiu estimulado a criar o seu próprio teatro de João Redondo ao atender um pedido do SESC em aplicar uma metodologia em suas aulas de capacitação aos professores que contemplasse a cultura popular da região. Em nossa primeira entrevista, no dia 11 de fevereiro de 2017, ele explicou a sua trajetória com o teatro:

Venho de uma família onde a minha mãe gostava de contar histórias e fazia umas bonecas escurinhas assim tipo essa aqui (mostrou a boneca da imagem abaixo). Essa aqui não foi ela quem fez. Eu não tenho mais nenhuma das que ela fazia. Ela chegou a fazer uma pra mim para eu guardar de lembrança, mas os meus meninos na época eram pequenos e destruíram ela. Mas ela fazia e contava muita história de folclore, história de trancoso da época dos avós dela. Daí eu criei amor pelas coisas da cultura popular, do nosso dia a dia, do nosso folclore, da nossa cultura, principalmente as Artes. Histórias do cangaço, histórias de fazer rir, anedotas populares. Comecei a me interessar por teatro de bonecos ainda muito novo, mas não fazia profissionalmente. Em 1979 eu trabalhava na Universidade Federal, na TV Universitária, eu era coordenador de Artes e tinha um programa que seria com bonecos que não chegou a ser realizado, mas eu ainda tenho esse projeto. Aí eu comecei a me interessar mais e a conhecer os outros artistas que trabalhavam com bonecos na época como Zé Relâmpo, o Chico Daniel que trabalhou pela Fundação José Augusto e passei a me interessar, mas ainda não fiquei trabalhando profissionalmente, fazia uma vez perdida na casa de um parente. Mas em 1994 por aí, eu fui trabalhar no SESC, com formação de professores no interior do estado do RN e eles pediram que eu fizesse trabalhos de Artes. Eu era professor de Artes e de História. E eles pediram que eu fizesse coisas que tivessem a ver com a cultura no nosso estado. Eu pesquisei e vi que o teatro de bonecos se encontra muito em nosso estado talvez seja o estado que mais tem bonequeiros, brincantes de teatro de João Redondo, que aqui nós chamamos de João Redondo, e brinquedos populares também. Assim eu comecei a mostrar para as professoras como elas poderiam usar o teatro como instrumento didático e

pedagógico. E aí eu me interessei em fazer o teatro profissionalmente também. Comecei a brincar e tal. E depois conheci Heraldo Lins que achei interessante o tipo de boneco dele que foi pra mim uma inspiração. E Chico Daniel. Primeiro Chico Daniel depois eu conheci o trabalho de Heraldo Lins. Depois a minha filha fez o curso de Artes e com ela comecei a apresentar também.



Imagem 21 - Boneca Minervina.

Seu interesse pelo teatro de João Redondo foi surgindo diante de uma necessidade em seu trabalho, primeiro da TV Universitária, e depois no SESC. Não partiu de uma vontade de fazer uma brincadeira para a diversão de pessoas de sua comunidade como ainda acontece

com muitos que estão iniciando nessa arte⁶⁹. O seu teatro nasceu de uma requisição em seu trabalho, de suas pesquisas e apreciação do teatro de outros mestres, com fins pedagógicos e como uma ferramenta metodológica. Esta forma de aprendizagem entra na categoria de transmissão indireta da prática e do saber, que falarei mais adiante neste capítulo, uma vez que as informações não lhe foram passadas diretamente, mas através de variados recursos de pesquisa.

Desde a sua experiência com as oficinas do SESC, ele se tornou ministrante de oficinas de João Redondo em Natal/RN. Com o grupo Mamulengando da UFRN, o mestre deu continuidade a sua trajetória como oficineiro do teatro de João Redondo, passando para seus participantes todo o seu conhecimento e experiência com o teatro. O mestre Emanuel Amaral me enviou imagens da oficina feita com os alunos dos cursos de Arte Cênica e de Artes Visuais da UFRN, grupo Mamulengando.



Imagem 22 - Mestre Emanuel Amaral sentado ensinando a confecção dos bonecos aos alunos.

O grupo Mamulengando é fruto de um projeto de extensão desenvolvido em parceria entre o Departamento de Arte e o Museu Câmara Cascudo, ambos da UFRN, com o objetivo primeiro de formar apreciadores da cultura popular tendo alunos de escolas que visitam o

⁶⁹ Mestre Felipe de Riachuelo e mestre Francisquinho relataram que começaram a brincar a pedido de pessoas de suas comunidades por diversão.

museu e demais frequentadores como plateia. O professor Dr. André Carrico, do DEART/UFRN, era o coordenador do projeto durante o tempo em que estive em trabalho de campo observando o grupo.

Conversei com um dos integrantes do grupo Mamulengando, o bolsista do projeto de extensão Wandeson Alves de Oliveira. Perguntei-lhe qual a sua experiência anterior com o teatro e ele disse que não sabia quase nada sobre o teatro de João Redondo. Quis então saber como se deu o processo de aprendizagem do grupo. Ele falou que cada participante fez pesquisas, buscou informações sobre o tema e depois fizeram oficina com o mestre Emanuel Amaral. Tiveram também uma roda de conversa com o mestre Raul dos mamulengos de Natal, RN⁷⁰. Acrescentou dizendo que havia lido parte da minha dissertação e da pesquisa do professor André Carrico com o mamulengueiro Valdeck, que mora em São Paulo, para se inteirar mais sobre este universo.

A primeira apresentação do grupo Mamulengando aconteceu dentro da CIENTEC (Mostra de Ciência, Tecnologia e Cultura), num espaço chamado Vila da Cultura, na UFRN em 2017. Fiz gravação em vídeo da apresentação e ao final fui conversar com os participantes do grupo e registrar mais de perto os bonecos.

⁷⁰ Francisco de Assis Gomes, mestre Raul do mamulengo, é considerado o melhor escultor de cabeças de bonecos para o teatro de João Redondo. Sua produção é vasta e possui uma lojinha dentro da UFRN para a venda de seus produtos.



Imagem 23 – Cartaz de divulgação da primeira apresentação do Grupo Mamulengando.



Imagem 24 – Prof^o André Carrico, mestre Emanuel Amaral, Ana Caroline Bezerra, Wanderson Alves de Oliveira, Allierly Dantas e Louise Gusmão.

Tive a oportunidade de assistir o grupo Mamulengando em uma apresentação realizada no dia 01 de dezembro de 2017, no anfiteatro do Departamento de Artes, DEART, UFRN, para divulgar o curso de teatro oferecido pela universidade. Aquela apresentação fazia parte do projeto “Amostra tudo amostra”, que estava no seu segundo ano de execução. “As bravatas de Baltazar na terra do João Redondo”, peça escrita e dirigida por André Carrico, foi apresentada naquela noite, a mesma da estreia do grupo. A peça possui estrutura fixa e passagens sequenciadas. As falas dos bonecos se repetem de uma apresentação a outra podendo aparecer novas falas que se misturam às outras que integram a passagem. Perguntei a Wandeson se eles decoravam as falas e ele respondeu: “Não, pegamos a ideia central da passagem e fazemos falas improvisadas, mas seguimos uma sequência na narrativa. Temos começo, meio e fim da peça”. A mesma estrutura encontrada no teatro produzido pelo mestre Emanuel Amaral, que sempre enfatiza que o seu teatro possui começo, meio e fim. Essa é a estrutura que ele adotou para o seu teatro, que possui sequência fixa das passagens e textos que se repetem de uma apresentação a outra; podendo inserir uma fala ou outra dependendo da plateia e contrato. Como no teatro do mestre, as apresentações do Grupo Mamulengando também primam pelo politicamente correto, uma vez que o projeto do qual fazem parte visa trabalhar com alunos das escolas. Segundo Wandeson, isso não os impede de ultrapassar essa barreira quando estiverem diante de uma plateia de adultos. A plateia que se formou naquela noite em frente ao palco onde a tolda estava armada era de estudantes e alguns professores do DEART. Uma plateia já acostumada a apreciar a Arte e imersa no mundo do teatro. O personagem que arrancou mais gargalhadas da plateia foi o incorporado pelo boneco com aparência demoníaca, o Temeroso. Estávamos no começo do governo Michael Temer e a população estava muito insatisfeita com a política no Brasil, por isso o Temeroso apareceu fazendo uma personalização do próprio presidente, confirmando as palavras de Santos (1979) e já comentada nesta escrita, de que este tipo de teatro é político e crítico da própria sociedade, o mais interessante é que a situação trágica, ao ser revelada através do sarcasmo, a plateia ri. Rimos de nós mesmos. Ao contracenar com o boneco Temeroso, Baltazar incita a plateia a falar em coro: _ “Fora Temer...oso! Fora Temer...oso! Fora Temer...oso!”



Imagem 25 - Boneco Temeroso.

Observando as duas apresentações do grupo Mamulengando constatei que a forma como a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN são transmitidos e aprendidos define a sua construção. A forma como se deu o processo de transmissão e aprendizagem da prática e do saber do grupo Mamulengando, difere muito daquela considerada direta tradicional. Ela se dá dentro do universo acadêmico, para atender a um objetivo do projeto de extensão universitária. Seus participantes foram levados a conhecer e habitar o mundo do teatro de João Redondo. São alunos do curso de teatro e de artes visuais que vivenciaram o mundo mágico do João Redondo e que poderão, no futuro, vir a se dedicar a esta arte, dependendo agora do grau de seu encantamento com os bonecos. Conversei com Wandeson e o professor André Carrico quando nos encontramos na Serra da Melosa, em 24 de junho de 2018, na apresentação do teatro do mestre Felipe de Riachuelo e o mestre Heraldo Lins. Wandeson me falou que havia saído do grupo para se dedicar mais ao seu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) e o professor André Carrico me informou que já não estava mais à frente do projeto de extensão, que alguns alunos ainda permanecem no grupo, mas que outros tiveram que sair. Refleti então o quanto é frágil este processo de transmissão da prática e do saber, e o quanto difere da transmissão direta dentro do seio familiar ou de pessoas de uma

mesma comunidade. São processos diferentes. Um que nasce da experiência do sujeito com o teatro, de um aprofundamento e enraizamento de valores e sentidos. Outro que parte de uma vivência, algo mais volátil, mais difícil de fixar. Porém, a transmissão da prática e do saber nas oficinas é como uma lavoura: planta-se as sementes e espera-se que elas venham a crescer e dar bons frutos.

Percebi também outro ponto importante que quero destacar no processo de transmissão que aconteceu durante a oficina do mestre Emanuel Amaral aos alunos do DEART: a resolução plástica dos bonecos. Talvez devido ao material utilizado, cabaça e sucatas, alguns bonecos do grupo Mamulengando possuem certa semelhança com os do mestre Emanuel Amaral. Abaixo, imagens que mostram tais semelhanças como cabeça retangular e olhos esbugalhados da cobra e do jacaré, bonecos do personagem Baltazar apresentam olhos esbugalhados, lábios grossos proeminentes e dentes à mostra, bonecos do capitão João Redondo ambos possuem pele negra e usam chapéu.

O mestre Emanuel Amaral comprou um boneco do mestre Manoel do Fole, de cor negra, barba branca e chapéu e fez dele o seu capitão João Redondo. Perguntei a ele por que ele havia adotado um boneco de cor de pele negra para representar o capitão João Redondo já que ela tinha um peso simbólico forte dentro do teatro por mostrar, através da cor da pele, hierarquia, poder, dominação, ele me respondeu: “Não, eu nunca pensei nisso dessa forma. Eu queria apenas fazer algo diferente. Por que tem que ser tudo igual? Eu posso fazer diferente. Veja, eu coloquei a vó Zefa no lugar do João Redondo”⁷¹. Essa concepção quanto aos valores simbólicos que o teatro carrega, através das representações de seus personagens-tipo, foi absorvida, talvez inconscientemente, durante o processo de aprendizagem dos participantes da oficina e adotada por eles em seu boneco do capitão João Redondo, confirmando a minha ideia de que a construção do teatro de João Redondo por cada mestre é influenciada pelo olhar e representações do outro que lhe passa a informação. Apesar dos participantes da oficina terem feito pesquisas sobre o teatro e de ter recebido certamente explicações sobre o tema, do coordenador do projeto professor Dr. Andre Carrico, ainda assim, eles seguiram o que estava próximo a eles, em suas mãos, os bonecos e a estrutura do teatro criado pelo mestre Emanuel Amaral.

⁷¹ Falarei mais sobre este item no capítulo 5.

Interessante também foi a criação dos bonecos dentro da oficina que difere da forma tradicional de criação de bonecos e personagem-tipo. Na oficina, os participantes fizeram os bonecos já sabendo que personagem iria querer para compor a peça. Algo pensado e planejado. Quais e quantos bonecos seria preciso para a peça final. Além do mais, as tarefas foram divididas entre eles ficando o figurino e parte da resolução plástica dos bonecos sob a responsabilidade de Louise Gusmão, aluna do curso de Artes Visuais. Abaixo quadro comparativo de imagens dos bonecos.

	
<p>Imagem 26 - Cobra do Grupo Mamulengando</p>	<p>Imagem 27 – Monstro Pai do mestre Emanuel Amaral</p>

	
<p>Imagem 28 - Boneco Baltazar do Grupo</p>	<p>Imagem 29 - Boneco Baltazar do mestre Emanuel</p>

Mamulengando	Amaral
	
<p>Imagem 30 - Capitão João Redondo do Grupo Mamulengo</p>	<p>Imagem 31 - Capitão João Redondo do mestre Emanuel Amaral</p>

Pela estrutura apresentada e pela forma de conceber, o teatro produzido pelo grupo Mamulengando e pelo mestre Emanuel Amaral se aproxima muito de um teatro de bonecos comum. Talvez a experiência dos seus integrantes com o teatro de palco tenha se estendido ao teatro de João Redondo, construindo de forma planejada, já determinando os personagens e bonecos que atuariam na peça escrita pelo professor Andre Carrico, “As bravatas de Baltazar nas terras de João Redondo”. O grupo adotou uma estrutura que não é comum à identidade do teatro: uma peça construída com começo, meio e fim, sequência fixa das falas, tempo fechado de apresentação, personagens com papéis fixos. O que impede o teatro produzido por eles de ultrapassar a fronteira entre o teatro de bonecos comum e o teatro de João Redondo é a presença de personagens que vêm de um passado distante surgido no Brasil colonial e que são determinantes na identidade do teatro: capitão João Redondo, Baltazar, Benedito, o uso da dança com forró, casamento de Minervina com o Baltazar, elementos compartilhados com o teatro de outros mestres e que se manifestam nas apresentações.

3.2. Oficina do mestre Felipe de Riachuelo

Acompanhei também a oficina ministrada pelo mestre Felipe de Riachuelo. Em minhas visitas feitas a residência do mestre no sítio Lagoa do Sapo para conversarmos sobre o teatro e, algumas vezes, para assistir suas apresentações, ele me falou que participou do edital do Ministério da Cultura, edição Leandro Gomes de Barros, 2017, e ele que havia sido contemplado com o prêmio de R\$ 10.000,00. Perguntei de que se tratava o projeto dele. Ele me informou que iria realizar um antigo sonho dele, formar novos brincantes. Falou que sempre se preocupou em conseguir aprendizes que venham a dar continuidade ao teatro de João Redondo, pois ele e seus amigos brincantes de João Redondo já estavam bastante velhos. Comentou:

Hoje é muito difícil ter jovens que queiram brincar com os bonecos. Eles só querem saber de televisão, videogame, celular. Não se importam com os bonecos, muitos torcem o nariz. Eu me preocupo com isso, com a continuidade do João Redondo. Nós já tá tudo velho. Eu, Raul, Tio João, João Viana. E tantos aí. Se não formar novos brincantes de João Redondo a brincadeira se acaba. Eu vou fazer uma oficina para ensinar mais gente. Esse é o meu sonho, formar mais brincantes. Mas eu vou fazer uma oficina completa, desde fazer o boneco até botar o boneco. Tinha duas meninas aí que tinha assim um interesse, mas agora cresceram e não querem mais. Eu tenho a vontade de ensinar, mas preciso de quem quer aprender. Aqui pela comunidade já olhei e não achei ninguém. Não querem!

O mestre Felipe de Riachuelo me convidou para acompanhar a oficina e me pediu para filmar e fotografar enquanto eu observava. No primeiro dia da oficina ele me apresentou os seus aprendizes: Erinaldo (43 anos), Alyana (32 anos), Yasmin (17 anos) e Pedro Paulo (16 anos). Todos já haviam assistido ao teatro de João Redondo feito por Heraldo Lins. Erinaldo conhecia também o teatro feito pelo mestre Francisquinho e mestre Alisson. Alyana disse que já havia assistido o mestre Felipe de Riachuelo em uma apresentação. Demonstraram encantamento com os bonecos e vontade de fazer o teatro.

A oficina iniciou com os aprendizes muito atentos a tudo o que o mestre Felipe de Riachuelo falava e demonstrava. Erinaldo, enquanto esculpia a sua primeira cabeça em madeira mulungu, comentou a todos: “Quando eu for fazer as minhas apresentações eu sempre vou começar dizendo com quem eu aprendi, com o mestre Felipe de Riachuelo”. O mestre o apoiou dizendo: “Isso mesmo. Você tem que dizer como começou. As pessoas precisam saber que você aprendeu com um mestre da tradição. Isso vai fazer as pessoas acreditar no seu teatro”.

A fala de ambos apenas reforçou a ideia de tradição como uma continuidade do passado. Algo que precisa estar presente na produção de elementos na atualidade como forma de legitimação de uma manifestação da cultura popular. Uma permanência do passado no presente, uma sobrevivência da obra criada, o legado de uma época. A tradição seria então o antigo persistindo no novo, concedendo-lhe credibilidade e sentido. Lembrando que o passado não é requisitado no presente em sua totalidade, mas sim pensado e selecionado a partir de um posicionamento do sujeito. A noção de tradição evoca a ideia de certo modo de transmissão, uma vez que é assim que ela se movimenta através do tempo e espaços. Como diria Lenclud (1987), “La tradition serait l’absence de changement dans un contexte de changement”. (a tradição seria uma ausência de mudança num contexto de mudança).



Imagem 32 – Erinaldo, Iasmyn e Pedro Paulo durante oficina com o mestre Felipe de Riachuelo.

A oficina foi dividida em etapas. No primeiro dia, 20 de maio de 2018, o mestre ensinou como cortar a madeira usando ferramentas improvisadas. Pediu para que cada um esculpisse uma cabeça durante a oficina e forneceu madeira para que eles fizessem outra cabeça em casa. Orientou-os para que em casa usassem DUREPOX para avolumar os detalhes do rosto. O mestre explicou aos seus alunos:

Eu faço os meus bonecos em madeira. Uso tanto a imburana como o mulungu. Mas tem brincante que faz com outras coisas, como Heraldo Lins, que faz com papel machê. E tem gente que faz até com plástico de garrafas. O boneco tradicional é de madeira, não de outros materiais, não. A tradição é em madeira, em pau mesmo. E o melhor é quando se faz todos os detalhes na própria madeira mesmo. Eu não sou contra os que fazem de outras coisas, não. Mas o meu tem que ser de pau mesmo, como na tradição. Porque antes era assim tudo de pau. Mas agora também a madeira está mais difícil, né? Os que vivem na cidade tem dificuldade de conseguir a madeira, talvez por isso eles

usem papel e plástico. Eu vou ensinar vocês como se faz na tradição, cabeça de madeira mesmo.

A fala do mestre confirmou mais uma vez o seu apego aos elementos da tradição e a sua preocupação em transmiti-los da forma como eram utilizados outrora. A tradição se manifesta como um marco que aponta para onde o aprendiz deve caminhar e como deve utilizar o que aprendeu mantendo sempre suas amarras bem presas ao passado. Há uma vontade de tornar os elementos tradicionais permanentes dentro do teatro de João Redondo do RN por parte do mestre Felipe de Riachuelo que não desconsidera quem faz diferente.

No segundo dia da oficina, em 24 de junho de 2018, o mestre ensinou a pintar as cabeças, a cortar e costurar o tecido para o camisolo dos bonecos, como fazer os bracinhos e mãos do boneco, falou sobre as *loas* que ele conhecia, tanto as utilizadas por ele como as que outros mestres utilizam. Contou alguns casos interessantes que lhe aconteceram durante suas apresentações e falou algumas passagens que são consideradas pesadas nos dias de hoje e que ele raramente coloca em suas apresentações, somente quando é solicitado. Naquele dia à tarde, chegaram ao sítio o mestre Heraldo Lins, o professor Andre Carrico, o seu bolsista Wandeson Alves de Oliveira e a Dra. Graça Cavalcanti para uma apresentação que o mestre iria fazer logo mais a noite junto com o mestre Heraldo. À noite, o acompanhamos ao local onde iria acontecer a apresentação, no Bar do Zuza, na Serra da Melosa. Era uma ótima oportunidade de seus aprendizes vivenciarem o teatro de dois mestres diferentes, um que busca trabalhar o teatro mais calcado na tradição e outro que busca inovar e se ajustar aos fatores impostos pela sociedade moderna e seus contextos atuais. Fiquei encarregada de fazer os registros audiovisuais daquele encontro de mestres e plateia. Foi uma noite muito proveitosa para mim, pois foi possível sentir e vivenciar uma apresentação do teatro de João Redondo como acontecia em épocas passadas. Uma brincadeira feita dentro da comunidade do mestre para pessoas de seu convívio e que conhecem os códigos do teatro. A plateia participou com muitas gargalhadas e diálogos improvisados com os bonecos.

O mestre Felipe de Riachuelo se despediu de seus aprendizes naquele dia pedindo que eles terminassem os bonecos e começassem a pensar em alguma passagem para ensaiarem no próximo encontro com eles. Falou também da sua vontade em levar um dos aprendizes para

se apresentar junto com ele no VI Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN em setembro de 2018 na cidade de Currais Novos, RN. Erinaldo foi o aprendiz que se apresentou com o mestre Felipe de Riachuelo durante o VI Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN.

A transmissão da prática e do saber em sua forma direta oferece aproximação mais íntima entre os seus participantes: mestre e aprendiz. Essa proximidade física favorece não só o conhecimento do teatro quanto matéria palpável, mas também em sua dimensão representativa e simbólica, auxilia a compreensão dos sentidos.

4. Transmissão indireta da prática e do saber

Na forma indireta de transmissão, é possível encontrar o uso de mídias, *internet*, pesquisas e eventos acadêmicos entre outros. Encontrei mestres que aprenderam através de pesquisas em livros, em *internet*, em DVDs e estudos com o teatro de João Redondo. São formas de aprendizagem da prática e do saber bastante diferente daquela considerada modelo dentro da tradição, de mestre para aprendiz. Compreendo que a forma de transmissão da prática e do saber, que marca o início de tudo para o mestre e que pode ser o definidor do seu teatro, vem desfazendo nós atados no passado quando a transmissão se dava de forma direta e somente pela oralidade. O que podemos vislumbrar na atualidade no RN é um processo de transmissão diversificado da prática e do saber.

O contexto atual do teatro de João Redondo do RN apresenta múltiplas possibilidades de aprendizagem da prática e do saber favorecendo o aprendiz, que pode se tornar um pesquisador e que procura aprender sem ter necessariamente uma necessidade de contato pessoal com um mestre. A *internet* e o uso de DVDs são fatores novos que se incorporam na dinâmica da transmissão e compartilhamento da prática e do saber do teatro, favorecendo o aprendizado e que findou por acrescentar novas reflexões e análises em meu processo investigativo sobre o teatro de João Redondo do RN.

A *internet*, mais especificamente o *youtube*, foi um fator que surgiu durante a minha pesquisa de campo por acaso, mas que me fez ampliar o meu olhar e refletir sobre o quanto

este saber da tradição já se enredou pelas linhas que costuram a *internet*, seguindo caminhos, deixando rastros, atando nós, bordando paisagens e figuras que se estendem ao mundo. Um saber que se liberta de suas amarras e que se aventura a romper tempos e espaços, se arriscando a interpretações múltiplas e a traduções variadas, dependendo do olhar, experiências e subjetividades de quem entrar em contato virtual com ele podendo resultar numa prática e num saber construído na releitura da tradição. A questão é saber que teatro pode estar se formando neste novo processo de transmissão da prática e do saber?

A sociedade atual é a sociedade das urgências, da efemeridade, marcada pela descentralização do sujeito, como enfatiza Stuart Hall (2002). Na sociedade atual, as mudanças são aceleradas e constantes se comparadas às sociedades tradicionais, quando havia uma maior veneração pelo passado seus símbolos e valores. Não que hoje não haja tal veneração, sim, ela ainda existe, mas em menor profundidade e muitas vezes, imperceptível. Porém, se a tradição, seus sentidos e valores simbólicos ainda persistem nesta sociedade de mudanças rápidas onde a efemeridade encontra um campo fértil para seu desenvolvimento, é porque seus elementos ainda possuem sentido para o povo. Apesar da tecnologia ditar as normas e moralidades da vida social na atualidade, ainda estamos ancorados na tradição, por precisarmos dela para nos dar segurança e legitimidade às nossas ações e crenças, por normatizar e moralizar a sociedade.

Com uma manifestação da cultura popular não é diferente. Ela, quanto cultura produção de um povo, que se transforma e se ressignifica pelas suas mãos, marcada ainda pela oralidade, têm na tradição sua matéria prima para se reelaborar a cada novidade encontrada em seu percurso. Há de se tentar entender este percurso, os elementos que se articulam relacionando o tradicional e o atual.

Carvalho (1989) considera que hoje tudo está impregnado pela cultura de massa e compreende que esta também produz cultura popular. Para ele, o importante não é tentar compreender o produto gerado pelas expressões da cultura popular, mas sim, como são concebidos, representados e utilizados por seus produtores e consumidores. Carvalho (1989, p. 25) considera que devemos levar em consideração as articulações de diversos fatores que se relacionam com a cultura popular e que podem vir a dissolver fronteiras e espaços que pertenciam exclusivamente à cultura tradicional, como: as produções culturais vinculadas à comunicação de massa, o turismo, as migrações internas e a secularização das sociedades,

colocando ao indivíduo uma gama maior de escolhas. Eu acrescentaria aqui o fator *internet*. Que transformação é possível perceber no processo de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo com o uso da *internet*?

As formas de transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo, assim como os seus elementos, seu jeito de fazer, de negociar e meios pelos quais circula, passam por transformações muito mais aceleradas em relação ao passado. Observei que as formas de transmissão da prática e do saber não acontecem somente dentro do âmbito familiar ou com pessoas da mesma comunidade. Hoje, o saber ganha novos espaços numa sociedade em que as inovações e as transformações acontecem com velocidade; alcançando também os locais de convivência mais duradoura que ora se modificam. A transmissão do saber pode se dar num clube, numa escola, na universidade, pontos de cultura, onde houver um mestre, seu teatro e espectadores. Pode acontecer através de uma gravação em DVD, em postagens na *internet*, em livros e pesquisas acadêmicas, em palestras sobre o tema, em eventos nas escolas, em trabalhos produzidos por alunos, etc. Mais do que considerar modelos de transmissão cristalizados e que chegam até nós, devemos observar outros canais onde esta prática e saber estão fluindo ao interagir com outros elementos presentes na sociedade atual.

5.Observando o grupo Flor do Mandacaru

Falando em transmissão indireta da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN, trago um relato de uma experiência vivida durante o meu trabalho de campo. Descrevo esta minha vivência na intenção de promover uma maior compreensão de uma transmissão indireta categorizada por mim e do que vem a ser uma espetacularização da cultura popular.

Acompanhei o mestre Felipe de Riachuelo em uma apresentação na cidade de Ruy Barbosa/RN, próxima a Serra da Melosa/RN. Chegamos ao local da apresentação, por volta das 19 horas, uma praça coberta, com palco construído para as festividades e eventos da cidade. O evento que estava acontecendo naquele dia era a V Mostra Folclórica promovida pela Secretaria de Assistência Social. Sentei-me em um dos bancos aguardando o início do

evento. Logo, começaram a entrar na praça pessoas que iriam assistir as apresentações daquela noite e pessoas com suas fantasias coloridas. Eram idosos fantasiados com indumentárias da dança Boi de Reis e que circulavam por ali à espera da hora da apresentação. Ao meu lado, dois senhores conversavam em voz alta quando de repente escutei um deles dizer que o grupo do qual ele era coordenador também apresentava teatro de mamulengo⁷². Fiquei curiosa em saber mais sobre eles e me aproximei de Cassiano Pontes para saber mais sobre o grupo. Apresentei-me a ele como pesquisadora com interesse em estudar o teatro de João Redondo.

Cassiano Pontes é coordenador do Grupo de Idosos Maria Alves da Costa do bairro de Bom Pastor na cidade de Natal/RN, que funciona no Ponto de Cultura de Bom Pastor. O grupo de idosos apresenta o Boi de Reis, a quadrilha junina e o Pastoril. Naquela primeira e rápida conversa, ele me disse que além do grupo de idosos ele coordenava outro grupo, o Flor do Mandacaru, que trabalhava com mamulengos. Como ele precisava organizar os idosos que iriam dançar, ele me deu o seu cartão de visitas e eu fiquei de procurá-lo para conhecer melhor o grupo.

Adicionei-o em minha lista de *WhatsApp* e comecei a trocar mensagens com ele. Pedi a ele que me avisasse da próxima apresentação que o grupo Flor do Mandacaru iria fazer. No dia 11/10/2017, recebi mensagem dele avisando que o grupo iria se apresentar no dia seguinte no Condomínio Green Life Mor Gouveia às 16h. O evento seria uma comemoração do dia das crianças.

Fui equipada com uma câmera de vídeo e uma de fotografia. Cheguei cedo ao local e procurei observar o movimento e compreender o tipo do evento. Era uma comemoração do dia das crianças. Havia palhaço, homem fantasiado de Mickey, um animador de festa, guloseimas, brinquedos e muitas crianças, claro. Os adultos também se encontravam em bom número. Enquanto o grupo montava a tolda e arrumava os bonecos, procurei conversar com alguns integrantes do grupo Flor do Mandacaru. Falei primeiro com Jaqueline Mendonça, que me deu algumas informações sobre a formação do grupo, processo de aprendizagem, construção do teatro e de como começaram a fazer o teatro de mamulengos.

⁷² Cassiano e demais integrantes do grupo Flor de Mandacaru utilizam a nomenclatura mamulengo em lugar de João Redondo.

Jaqueline Mendonça ajuda o grupo, mas não bota bonecos. Passou-me algumas informações que foram confirmadas posteriormente por Cassiano Pontes. Disse-me que o grupo pertence ao Ponto de Cultura de Bom Pastor/Natal/RN e que eles construíram o teatro de mamulengos deles a partir de uma demanda do Edital do SESC/Natal/RN, no ano de 2016. O grupo foi premiado com o edital e depois de cumpridas as obrigações com ele continuaram a utilizar o teatro em apresentações. O projeto deles consistia em fazer 22 apresentações em escolas públicas com fins didáticos.

Perguntei a Jaqueline como eles haviam aprendido a fazer o teatro, se já o conheciam antes do edital. Ela disse que o Cassiano Pontes conhecia o teatro de Chico Daniel, mas que ela e seus dois amigos, que colocam os bonecos, não tinham conhecimento:

Quando elaboramos o projeto para concorrer ao edital, nós fizemos pesquisa na *internet* e Cassiano Pontes deu algumas dicas de como era o teatro, quais os seus personagens centrais e como eles falavam. Fomos pesquisando tudo o que aparecia na *internet* e fizemos o nosso. Desde então estamos apresentando. No nosso teatro não tem palavrões, foi uma exigência do SESC na época. O mamulengo mesmo, o original, tem palavrões, nós vimos nas pesquisas. Mas o nosso não. Nós apresentamos para crianças.

Percebi que a forma de aprendizado do grupo era diferente daquelas que encontramos comumente neste tipo de teatro. Eles aprenderam não na experiência com o teatro, mas na visualização de vídeos e escrituras sobre o teatro na *internet*. Não por empatia com o teatro, mas por uma necessidade de atender a um edital de uma instituição. Eu estava ansiosa para ver a apresentação e observar os elementos do teatro que eles estariam utilizando.

Quando terminei de conversar com Jaqueline, os dois membros do grupo que entram na tolda e botam os bonecos já haviam terminado de montar a tolda e organizar os bonecos. Conversei então com eles. Diogo Mateus Lopes da Silva e Alessandro Rodrigues da Silva confeccionaram os bonecos e atuam com eles. Quem os ensinou a confeccionar os bonecos foi um senhor chamado Lavoisier, que mora no bairro das Rocas, Natal/RN, é artista plástico e restaurou a escultura de Iemanjá da praia do Meio. Alessandro é coreógrafo, dançarino e arte

educador, pedagogo e professor. Diogo escreveu todo o texto que ambos falam decorado durante a apresentação. Assisti a apresentação e combinei de encontrar novamente com Cassiano e o grupo. Marcamos para nos encontrar na Associação dos Idosos em Bom Pastor.

Em nosso encontro na Associação de Idosos de Bom Pastor, Cassiano Pontes fez uma rápida trajetória sobre o grupo Flor do Mandacaru. O interesse em trabalhar com o TBPN surgiu da mesma forma que das demais expressões da cultura popular que eles fazem: vontade de trabalhar a cultura popular. A primeira peça que fizeram foi A Princesa de Bambuluá. Nesta peça, os personagens que caracterizam o teatro de TBPN não se fizeram presentes. A peça era linear com começo, meio e fim. Um enredo a ser desvendado no final. Um boneco maior ia narrando a historinha enquanto os outros atuavam. Não assisti a peça, mas pela descrição dele se trata de um teatro de bonecos comum, sem as características que dão identidade ao TBPN.

Observei que a tolda construída por eles se aproxima muito mais dos modelos de toldas utilizadas em Pernambuco pelos mamulengueiros. Aqui no RN, a tolda simples, sem estrutura acima dos bonecos, é mais comum. O grupo iniciou a apresentação seguindo uma sequência de entradas dos bonecos, que é fixa, segundo me relatou Cassiano Pontes em nossas conversas. O texto foi todo escrito com fins didáticos deixando espaço para a inserção de algum tema solicitado pelo contratante. A improvisação das falas é pobre e quase não acontece.

A apresentação começou e a plateia se acomodou como pôde sentando-se no chão ou ficando em pé mesmo. Os personagens Baltazar, João Redondo, o boi e uma boneca fizeram parte da apresentação. Depois de 20 minutos de apresentação as crianças começaram a dispersar, levantar, querer mexer nos bonecos e falar mais alto do que os bonecos. Eles perderam o controle da apresentação e resolveram fazer um show de variedades chamando as crianças para cantar e dançar na frente da tolda.



Imagem 33 - Apresentação do Grupo Flor do Mandacaru.

Descrevi esta minha rápida investigação com o grupo Flor do Mandacaru por perceber que a transmissão do teatro de João Redondo no RN há muito escapou do domínio somente dos mestres reconhecidos como detentores do saber. A prática e o saber, hoje, percorrem outros mundos e sobrevive da maneira que consegue sobreviver. É uma coisa que se espetaculariza nas mãos daqueles que lhe atribuem valores e sentidos diferentes dos concebidos quando de sua criação e construídos para atender as necessidades e visões de mundo de um grupo. O grupo que hora articula a prática e o saber o fazem através de seus olhares e necessidades. Certamente que existem mais casos como o citado em atividade no RN, divulgando um teatro espetacularizado, me apropriando do termo utilizado por Jorge Carvalho (2010). Para o autor, espetacularizar uma manifestação da cultura popular seria “(...) enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral direcionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição” (id. p. 48).

No caso do grupo Flor do Mandacaru e de tantos outros casos existentes por aí, não devemos considerar somente o produto final e o público consumidor, mas também os motivos

que levaram o grupo a construir o teatro, a forma como se deu a aquisição do saber da manifestação, a maneira como os elementos estão sendo articulados. Estes são fatores que considero também relevantes para o processo de espetacularização do teatro de João Redondo do RN. Acredito que é no começo da trajetória daquele que produz é que nasce também a forma como o seu produtor vai conceber o seu teatro. Que tipo de teatro penso em produzir? Por quê? Para quem? Assim, o processo de transmissão e de aprendizagem da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN pode vir a definir que teatro o mestre estará produzindo.

6. Surpresa e encantamento com o mestre Alisson

Fui surpreendida por um menino de treze anos, que me encheu de encantamento e esperanças para a manutenção e perpetuação do teatro de João Redondo no RN. Quando o conheci, eu já havia definido meus interlocutores, conversado com eles, feito algumas pesquisas sobre eles, criado expectativas, planejado como eu poderia estar pensando e tecendo reflexões sobre o teatro de João Redondo do RN. A minha escrita etnográfica já estava sendo pensada, pois eu já estava há algum tempo em campo, possuía muitas informações e, de certa forma, ao traçar os meus objetivos para a pesquisa, eu começava também a pensar como seria a escrita etnográfica. Pensava eu que o meu campo de pesquisa estava definido, que o conhecia muito bem e que os interlocutores que eu havia escolhido dariam conta de fornecer informações suficientes para responder as questões e me levar a atingir meus objetivos da pesquisa. Engano meu! O campo guardava uma surpresa que me deixaria na incerteza dos meus objetivos primeiros.

Em campo, lembrei-me de Clifford Geertz (2002), que argumenta que o que o etnógrafo precisa realmente fazer é ir a lugares e voltar de lá com informações sobre as pessoas para então disponibilizá-las à comunidade especializada. Compreendi naquele momento que eu precisava ouvir o menino, conversar com ele, conhecer sua história, seu teatro e seus bonecos. Eu tinha a minha frente uma fonte de informações não prevista por mim

e que eu não poderia descartar, embora percebesse que, diante deste presente que o campo me ofertava, eu teria que repensar os dados já obtidos.

A ideia de Guber (2004) de que o campo de pesquisa não se constitui num espaço físico geográfico, mas sim no lugar onde a matéria prima se encontra, e mais, que é de competência do pesquisador a transformação da informação obtida em materiais significativos para a investigação, logo, é ele quem percebe e atribui significado e valor à informação para a sua pesquisa, me ajudaram a compreender o que estava acontecendo naquele momento da minha pesquisa de campo. Ao observar a fala daquele menino, percebi que algo novo para mim estava vibrando em meu campo de pesquisa, se disponibilizando para me fornecer informações e me mostrando que tudo o que eu havia investigado até então não era suficiente para dar conta das minhas investigações e questionamentos. Aquele menino trazia e ofertava para mim o frescor da tradição no teatro de João Redondo do RN.

Conheci Antonio Alisson Ferreira da Costa (mestre Alisson) quando fui fazer trabalho de campo com o avô dele, o mestre Francisquinho, em janeiro de 2017, na cidade de Passa e Fica/RN. Nesta primeira viagem a cidade de Passa e Fica, encontrei Elias Diniz Ferreira (mestre Elias), filho do mestre Francisquinho, pois havíamos combinado por telefone de nos encontrar no mirante da cidade onde tem dois quiosques: um chamado “Passa” e o outro chamado “Fica”. O de mestre Elias é o “Passa”. Quando mestre Elias chegou, não estava sozinho. Ele vinha acompanhado de um menino de seus treze anos, sorridente, com um olhar muito vivo e atento a tudo. Mestre Elias o apresentou dizendo que era o seu sobrinho e afilhado e que também já estava se envolvendo com o teatro de João Redondo e que confeccionava os próprios bonecos. Apertei-lhe a mão dizendo que eu tenho um filho com o mesmo nome dele. Ele sorriu.

Enquanto nos dirigíamos para o carro para encontrarmos com o mestre Francisquinho em sua casa, mestre Alisson aproveitou para contar-me sua história de “quase morte” que havia passado recentemente. Contou com riqueza de detalhes e de falas. Vi logo que tinha à minha frente uma pessoa muito atenta aos acontecimentos, de boa narrativa e ótima memória. Ele havia contraído uma bactéria e teve que ser transferido com urgência para a cidade de Natal/RN onde permaneceu internado para tratamento. Após retornar para casa ainda teve que continuar se alimentando basicamente de peixe sem sal e sem gordura. Essas lembranças

ainda eram muito recentes e ainda o afetava. Precisava falar sobre o ocorrido como uma forma de livrar-se do fantasma de “quase morte”.

Chegamos à casa do mestre Francisquinho acompanhados de mestre Elias e mestre Alisson. Ele permaneceu sentado, quieto num canto da sala, observando a conversa entre eu e o seu avô e o seu tio e padrinho mestre Elias⁷³. Após conversar por um tempo com o mestre Francisquinho, pedi consentimento para gravar ele e seus bonecos em vídeo. Ele se propôs a fazer uma abertura de mala para mim. Fiz a gravação em vídeo documentando um momento que pode vir a servir de material de pesquisa para outras pessoas⁷⁴. Lá pelas tantas, ao final da gravação do vídeo, quando houve uma oportunidade, mestre Alisson começou a falar do encantamento dele com o teatro e o quanto é importante preservar a cultura popular:

Se a gente não cuidar, como nossos filhos vão saber o que a gente faz? Essa é a nossa arte, é assim que a gente sabe fazer o teatro. Os bonecos são como gente, parece que tem vida. E eu acho que tem mesmo, porque como pode um pedaço de pau se transformar numa coisa que parece viva? Tem gente que até acredita que é o boneco quem fala. Eu gosto muito do mamulengo. Eu poso fazer o boneco dizer um monte de coisa. E fico muito satisfeito quando as pessoas riem do que o boneco fala. É bom demais!

Naquele momento, percebi que eu tinha em minha frente um menino de treze anos que pensava o teatro, refletia, questionava e filosofava sobre. O teatro não era para ele um simples fazer, uma brincadeira infantil, mas algo mais profundo que mexia com o seu ser sensível. Era algo visceral. Comecei a me encantar por mestre Alisson, tão novo e já com uma preocupação tão nobre. Perguntei a ele sobre os bonecos dele. Ele me abriu um grande sorriso e me apontou a malinha dele deitada no chão no canto da sala. Percebi que ele estava esperando uma oportunidade para se revelar a mim e mostrar o seu trabalho com os bonecos. Perguntei-lhe se ele gostaria de fazer uma abertura de mala para mim. Ele deu um grande sorriso cheio

⁷³ Elias também bota boneco, acompanha o pai em algumas apresentações, mas diz que hoje está mais dedicado ao trabalho no quiosque “Passa”. Fabrica salgados e outras iguarias juntamente com sua esposa Dolores não sobrando tempo para o teatro.

⁷⁴ Participo da Base de Pesquisa de Culturas Populares no Departamento de Antropologia da UFRN e combinamos de formar um espaço virtual com material para pesquisa que possa ser disponibilizado para outras pessoas.

de contentamento, pegou a mala, sentou-se no sofá e, com muito orgulho, abriu a mala e começou a tirar os seus bonecos da pequena mala, um a um. Mas, antes, pedi-lhe permissão para gravar em vídeo aquele momento primeiro e ímpar. A gravação de sua primeira abertura de mala. Permissão concedida. Gravação feita.

Contou que começou a se interessar pela brincadeira vendo o avô brincar. Aos dez anos, resolveu fazer um boneco e brincar para seus irmãos, Ana Ellen e Alan. Foi o começo de tudo. Possuidor de grande criatividade e habilidade para esculpir e modelar as cabeças dos bonecos, o mestre Alisson tem uma mala rica em personagens construídos por ele: bonecos, bruxinhas, grupo de soldados, bonecas pisa arroz, boizinho, cobra.



Imagem 34 – Mestre Alisson (13 anos) e sua mala de bonecos confeccionados por ele no dia em que eu o conheci.

Após conhecer mestre Alisson, em 06/01/2017, e ter documentado em vídeo a primeira abertura de mala dele, trocamos número de telefone e segui conversando de vez em quando com ele pelo *WhatsApp*. Em minha volta à cidade de Passa e Fica, RN, tive a oportunidade de acompanhar mais de perto o universo do mestre Alisson e de vê-lo em atuação com os bonecos. Mestre Alisson me levou para conhecer sua casa, sua família e sua oficina onde constrói os seus bonecos. Ele mora no sítio Bola Velha, num assentamento do município Tacina/PB.

Mestre Alisson é muito falante, sempre tem um assunto para colocar na roda de conversa. Mostrou a região castigada pela seca, que já durava cerca de seis anos. Lembrou novamente de quando ficou internado no hospital em Natal e da dieta com peixe sem sal e sem gordura. Chegamos ao sítio, ele desceu do carro com um grande sorriso no rosto e abriu a porteira para o carro passar. Daquele ponto, era possível avistar a casa em que ele e sua família moravam. Uma pequena casa de alvenaria com um curral para as ovelhas ao lado. Na paisagem pedras, palmas⁷⁵, vegetação seca e uma cisterna para coletar água da chuva.

Seus pais e irmãos nos receberam. Mestre Alisson é o mais velho dos três filhos. Enquanto eu conversava com os seus pais, ele foi se arrumar e se perfumar para a gravação em vídeo. Queria muito me mostrar a sua oficina, local onde fazia os bonecos, seu espaço de criação.



Imagem 35 – Mestre Alisson em sua oficina de bonecos com a sua criação, o boneco cadeirante.

O pai, Sr. Adriano Pereira da Costa, disse que fazia alguns serviços com madeira e por isso tinha umas ferramentas de trabalho. Ensinou ao mestre Alisson como mexer com elas, porque ele era muito curioso e ficava pegando suas ferramentas para fazer bonecos e

⁷⁵ Tipo de cactácea utilizada para alimentar o gado e as ovelhas.

terminava se cortando. Então resolveu ensiná-lo e dar a ele condições para esculpir os seus bonecos. Seu pai é uma pessoa que aparenta ser tranquilo e que incentiva o filho a seguir a profissão que quiser, “mas que não pare de se dedicar aos estudos, porque só o estudo dá futuro”, disse-me ele. Sua mãe, Eliana Diniz Ferreira da Costa, pedagoga, é falante como o filho. Muito meiga e atenciosa com todos, ela me contou como e quando o Alisson fez a sua primeira apresentação.



Foto 36 - Família do Alisson: O cachorro Baleia, sua irmã Ana Ellen, Alisson, seu pai Adriano, seu irmão Allan e sua mãe Eliana. Ao fundo, a porta de entrada de sua oficina de bonecos.

Eliana relatou-me que ela tinha que fazer um trabalho em grupo no curso de especialização que ela estava fazendo. Por coincidência, o grupo dela foi sorteado com o tema “mamulengo”. Ela ainda pensou em levar o pai dela para apresentar, mas logo desistiu. Não insisti em saber o por quê, pois o motivo me pareceu muito pessoal. Então ela lembrou que o seu filho Alisson vivia brincando com bonecos para divertir seus irmãos, Ana Ellen Ferreira da Costa e Alan Ferreira da Costa. Ao chegar em casa, o chamou para se apresentar na escola em que ela fazia o curso. Ele aceitou, se apresentou e foi um sucesso, conta ela, com uma

expressão de orgulho e satisfação. Ele tinha dez anos de idade. Daí em diante, ele se entusiasmou em botar bonecos. E começou a fazer mais bonecos.



Imagem 37 - Primeira apresentação do mestre Alisson aos dez anos de idade.



Imagem 38 - Mestre Alisson aos dez anos com os primeiros bonecos construídos por ele.

A primeira vez que conversei com mestre Alisson, ele havia me falado rapidamente que colocava bonecos para os seus irmãos todas as noites, então pedi para ele me falar mais sobre este começo:

Eu pegava meus bonecos toda noite antes de dormir, amarrava um lençol no canto do quarto e fazia meus irmãos sentar para assistir as minhas peças. Fazia isso toda noite. Eu gostava muito. Para eu arrancar risada deles era muito bom. Eu botava os bonecos e cada dia procura melhorar nos movimentos, na voz e no que o boneco dizia. Ia decorando as falas todas. Escrevia para decorar. Fazia isso toda noite, toda noite!

Pedi a ele que me mostrasse o quarto e como ele fazia. Ele recompôs a cena junto com os irmãos e os bonecos. Realmente foi um começo muito diferente considerando que ele tem um avô que faz o teatro há muito tempo, por isso imaginei que ele acompanhava o avô nas apresentações tendo o seu aprendizado num processo de transmissão direta dentro da família. Ao recompor a cena, ele fez a fala do teatro que o mestre Heraldo Lins fez para a CAERN. Achei incrível, pois ele havia decorado o texto na íntegra e o tom de voz que Heraldo faz para os bonecos dele. Perguntei-lhe se ele já havia assistido muito ao show do mestre Heraldo Lins. Ele respondeu que não. Então lhe perguntei quais as referências de teatro de João Redondo ele tinha além das de seu avô. Ele falou:

Eu gosto muito do show de Heraldo Lins. Nunca tive a oportunidade de assistir assim olhando direto, olhando mesmo, entende? Gosto muito mesmo. Outro que eu gosto é Raul dos Mamulengos. Os bonecos dele são muito bonitos, bem feitos. É com ele que eu aprendi a fazer os meus bonecos, olhando os dele. Mas também não conheço ele assim pessoalmente. Tenho vontade de conhecer eles. E outros mamulengueiros também.

Minha curiosidade aumentou ainda mais. Como ele podia citar o mestre Heraldo Lins e o mestre Raul dos Mamulengos como referência além do seu avô mestre Francisquinho se nunca tinha assistido ao vivo outro teatro que não o do seu avô? Perguntei-lhe como ele havia conhecido o teatro dos dois mestres citados como referência e ele me respondeu: _ Pela *internet*. Eu pesquisei no *youtube*.

Este fato me fez refletir como esta prática e este saber estão circulando na atualmente em nossa sociedade. A tecnologia tem seus braços espalhados onde menos se espera. Afeta as mais diversas áreas das atividades humanas. Compreendi que havia desvendado uma incógnita que acompanhava meus pensamentos desde que comecei a conhecer o teatro feito por mestre Alisson: a reprodução dos textos e tons de vozes presentes no teatro do mestre Heraldo Lins. É a grande referência dele em termo de construção de roteiro, textos, *loas* e personagens. Do mestre Raul dos mamulengos ele observa o jeito de fazer os bonecos em madeira. Raul é considerado hoje pelos demais mestres do RN o melhor escultor de bonecos do RN.

O que mais chama atenção no modo de aprendizado do mestre Alisson é que ele tem um mestre da tradição com quem ele convive quase que diariamente e que poderia aprender do modo tradicional, ser um discípulo do avô dentro da tolda. Mas tal fato não aconteceu, apesar do avô ser uma referência para ele, pois foi o seu primeiro contato com este tipo de teatro. Mestre Alisson optou em aprender este saber através de vídeos publicados na *internet*. Certamente que ele deve ter visto outros vídeos, mas selecionou muito mais por indicação do seu tio Elias e do próprio avô, esses dois mestres para servi-lhe de sustentação na criação do seu teatro, para aprender com eles. O mestre Elias fez o seguinte comentário a esse respeito:

Alisson faz um teatro de João Redondo ao estilo Heraldo Lins. É rápido, não é aquela coisa assim parada. Não fica só repetindo ou dançando os bonecos. O tempo dele também é curto, ele faz um tempo fechado. Alisson faz um teatro da atualidade, é rápido assim. Ele é da nova geração. É a que vai ficar fazendo o teatro, mas diferente dos antigos porque ele é rápido.

Naquele momento, o seu aprendizado estava ainda em processo e se dava muito mais via *internet*, através da virtualidade, da fragmentação do conhecimento, da não experiência, dentro de um universo de múltiplas interpretações e de diferentes percepções. Presumi que tais fatores próprios da natureza da *internet*, estariam contribuindo para que ele construísse o próprio teatro a partir de suas leituras e olhares do que assistia no *youtube*. Quando estive com o mestre Alisson novamente, em junho de 2018, ele me mostrou em seu celular o programa de piadas do Coxinha que ele baixava no *youtube* para assistir as piadas e quiçá aproveitar algumas delas.

O João Redondo ganhou o mundo. Mestre Alisson apresenta um processo de aprendizagem duplo que se encaixa no tipo de transmissão direta e indireta da prática e do saber. Entre ele, receptor, e o seu mestre, transmissor, existe a informatização da mensagem. Essa nova forma de transmissão e aprendizado de um saber faz parte da sociedade atual, que trabalha para que a tradição na cultura popular se reconstrua em diálogo com as inovações, inserida numa “arena de consenso e resistência”, como diria Hall (1981). A prática e do saber do teatro de João Redondo no *youtube* ou em qualquer outro espaço da *internet*, experimenta e vive nova forma de resistência e de negociação com o poder que pode gerar transformações de valores simbólicos e sentidos que por muito tempo lhe deram identidade.

Ao mesmo tempo em que podemos considerar a “cultura participativa”, defendida por Burgess e Green (2009), do *youtube* como uma relação entre tecnologias digitais mais acessíveis e seus usuários, ela é potencialmente libertária. Um vídeo postado no *youtube* rompe com o tempo e o espaço, virtualiza a informação, que pode ser acessada globalmente por pessoas de variadas culturas. O saber e a prática do teatro de João Redondo, ao habitar o universo da *internet*, se abre para o mundo, perde de certa forma os seus domínios, uma vez que agora pode ser visualizado, lido e interpretado de múltiplas formas, pois já não se obriga a uma transmissão de forma direta pelo mestre, este, pode nem saber quem são os seus assistentes e aprendizes.

Observei que numa transmissão de saberes do teatro João Redondo pela *internet*, além de se perder a performance do momento de atuação do mestre e seus bonecos, o contato cara a cara entre o mestre e seu aprendiz modifica também a rede de consentimentos. A rede continua a existir, mas de outra natureza. O consentimento é dado a todos os seus assistentes

que queiram utilizar o saber e dele fazer a sua prática como ocorre numa transmissão de forma direta, porém, não se sabe mais para quem está falando, nem tampouco quem está assistindo e aprendendo com ele. O aprendiz pode não ser da mesma comunidade, nem da mesma cultura do mestre. De que forma ele percebe a transmissão do saber? Como o interpreta? Qual a leitura que faz? Esses fatores são relevantes para o processo de transmissão e aprendizagem do saber. Lembrando das palavras de Zumthor que enfatiza que na poesia oral o ouvinte é engajado por inteiro na performance, isto é, aquele que assiste faz parte da performance, pois aquele que fala o texto oral e o performatiza o faz para uma plateia viva, que lhe dá um retorno imediato durante a sua atuação. Existe uma relação muito próxima entre o intérprete e o ouvinte: “A poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele. A passagem de um modo a outro de recepção representa uma mudança cultural considerável”. (ZUMTHOR, 2010, p. 272).

Ademais, na transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo via *internet*, observa-se uma autonomia do aprendiz, que passa a ter a liberdade de pesquisar e aprender com vários mestres, selecionar o que lhe convém, fazer sua leitura e construir o seu próprio teatro, uma bricolagem. Entra nesse jogo a subjetividade do aprendiz, suas experiências e criatividade, o que pode vir a dar outra roupagem ao produto final, uma vez que o processo de aprendizagem e de construção do seu teatro se dá de maneira diferente daquela considerada tradicional.

7. Transmissão com o mestre Heraldo Lins

Após conhecer o mestre Alisson e ficar sabendo que ele havia aprendido muito da prática e do saber do teatro pela observação dos vídeos das apresentações do mestre Heraldo Lins, encontrei-me com o mestre Heraldo Lins e comentei com ele sobre a forma de aprendizagem do Alisson. Perguntei-lhe sobre os vídeos dos shows dele no *youtube*. Ele disse que a maioria dos vídeos foram pessoas que o assistiram, gravaram e postaram:

Eu nem sei direito como todos aqueles vídeos vão parar ali. É só você botar o meu nome lá no *youtube* que aparece um tanto. Você viu? As pessoas gostam do meu show e postam lá. Isso é bom para divulgar o meu trabalho. Eu estou aqui falando com você, mas meu show pode estar sendo assistido por pessoas em outro lugar neste momento, longe daqui. Não é interessante? Alisson lá na casa dele, no interior, conhece o meu show pela *internet*. Isso é bacana! A *internet* tem dessas coisas, né?

O mestre Heraldo Lins, além de ter o seu trabalho com o teatro de João Redondo divulgado no *youtube* e no *facebook*, tem também um site onde podemos encontrar vídeos de seu show “Água Limitada”, que ele criou para a CAERN. A *internet* não é só uma ferramenta de divulgação, mas também de transmissão e de aprendizagem da prática e do saber do teatro de João Redondo. O mestre vende DVDs com gravação de seus dois shows após as apresentações que faz.

Conversamos sobre o seu começo com o teatro de João Redondo. O mestre Heraldo Lins teve o seu aprendizado dentro de um processo de transmissão de forma indireta. Quando era criança assistia apresentações de Bastos, Sebastião Severino Dantas, na cidade de Carnaúba dos Dantas, RN, que o deixava muito impressionado e com muito medo. Bastos, naquela época, se apresentava pelas cidades do Seridó norte-riograndense e, segundo o mestre Heraldo Lins, o seu teatro tinha cenas de violência, com muitas brigas, pancadarias e facadas. Tudo isso o aterrorizava e o fazia acreditar que poderia acontecer de verdade. O mestre Heraldo Lins relatou:

Na cidade havia Bastos que era muito bom e fazia as apresentações de vez em quando pela cidade. O enredo do mamulengo de Bastos era mais briga, o boneco saía e lembro que eu saía com medo achando que o boneco ia me pegar, eu era menino, aí o boneco aparecia com uma faca desse tamanho, enfiava no pescoço do outro. Saía até sangue, muito real. Pra gente dali era verdade. Quando eu via o boneco lá brincando eu dizia assim: - ele vai sair e vai me pegar! Quando a gente é criança é muito egocêntrica acha que o mundo gira em torno da gente. Bastos tinha isso de fazer esses shows violentos, briga de pau, o enredo dele era assim, eu tinha uns oito anos, tinha o João Redondo,

Baltazar, Quitéria. Na rua do Pêlo, tinha um outro brincante que fazia a brincadeira, mas era muito sem graça, cobrava uma moeda e mexia os bonecos assim. Não tinha enredo não. Ele era muito inteligente. Como não tinha luz, ele botou umas pilhas e fez uma lâmpada com pilhas que era a sensação da meninada. Naquela época, se usava lamparina e a casa era de taipa. Eu me encantava com os bonecos e ficava curioso em saber como se fazia aquilo. Tudo era muito mágico para mim.

O teatro apresentado por Bastos passou a fazer parte das lembranças do mestre e requisitadas muitos anos mais tarde, quando ele resolveu construir o seu próprio teatro. A experiência vivida como espectador do teatro de João Redondo permaneceu em sua memória contribuindo certamente em sua decisão de trabalhar com o teatro de João Redondo. O mestre Heraldo Lins relatou-me que antes de iniciar o seu trabalho com os bonecos, trabalhou como diretor de teatro de palco, porém se frustrou com os seus companheiros que não faziam as cenas como ele havia imaginado. Por isso resolveu trabalhar com bonecos que ele poderia controlar. Fez parceria com um amigo que durou pouco tempo e depois continuou botando boneco sozinho. Perguntei a ele quem o havia ensinado, uma vez que eu sabia que o teatro de Bastos eram apenas lembranças. Ele me respondeu dizendo:

Não tive um mestre, fui aprendendo na prática mesmo, exercitando e tendo atenção com o que eu fazia. Até hoje sou muito crítico com o meu trabalho. Eu tinha essa curiosidade com os bonecos, queria trabalhar com eles. A minha curiosidade só foi saciada quando procurei um senhor conhecido por Sr. Hermes, lá de Santa Cruz. Ele fez os primeiro bonecos para mim e pedi a ele para me passar como manusear os bonecos. Ele me passou em cinco minutos como manusear, e a partir daí, fui procurando a melhor performance.

Compreendi que o mestre Heraldo Lins teve um processo de aprendizagem singular. De artista e diretor de teatro de palco, passou a dirigir bonecos, pois, segundo ele, os bonecos o obedeciam e ele tinha total controle da situação. Desde o seu começo, ele desejou fazer do teatro um meio de vida, por isso, o concebeu como um trabalho e não como uma brincadeira.

Seu teatro foi sendo construído e reelaborado para se tornar um produto vendável que atendesse as solicitações de seus contratantes. Em suas apresentações, ele utilizava piadas tiradas de circo e enredos encontrados no teatro tradicional de João Redondo, recriando e construindo com esses elementos uma peça teatral encenada por seus bonecos com um tempo limitado de apresentação e temas como: festas, sexo, traições, violências, preconceitos, machismo, hierarquias, etc. Sua peça seguia a uma estrutura e sequência que se repetia a cada apresentação, com começo, meio e fim, afirmou ele. Ao observar o teatro construído por ele, percebi que há uma influência do teatro de palco. Os diálogos entre os bonecos são escritos, cada boneco tem seu papel fixo a ser interpretado, a trama se desenrola com um começo, meio e fim, tudo é planejado e estruturado para acontecer sem imprevistos e dentro de um determinado tempo. Seu teatro é tematizado ao gosto do freguês, de fácil compreensão e para todas as idades. Um produto pronto para venda, confessou ele, em um de nossos encontros. Perguntei-lhe por que concebia o seu teatro um produto pronto para venda e ele me respondeu:

O meu pai sempre trabalhou com comércio. Até hoje ele tem um pequeno comércio na cidade de Santa Cruz. Eu cresci nesse meio acostumado com vendas de produtos. Além do mais eu pesquiso, sou crítico com o meu trabalho, procuro me aperfeiçoar cada vez mais, é isso que eu vendo. Não são os bonecos nem a tola, é a minha arte, minha criatividade que eu coloco a venda. Fui criado no comércio, tenho que oferecer o melhor aos meus clientes.

A trajetória do mestre Heraldo Lins com o teatro de João Redondo não se enquadra nas categorias de transmissão citadas no Dossiê de Registro do Bem em que Brochado (2015) destaca que existem três tipos: por convivência familiar ou comunitária; por convivência artística e que fizeram do teatro sua principal forma de expressão e artistas que aprenderam o teatro, mas que não fazem dele a sua principal expressão em arte. Percebi que a experiência de vida do mestre Heraldo Lins e os acontecimentos que o levaram a escolher a trabalhar com o teatro de João Redondo definiu a sua maneira de conceber o seu teatro.

O modo de conceber e fazer o seu teatro vem se tornando referência para outros mestres do RN como vimos acima no caso do mestre Alisson, pois ele tornou-se o mestre do RN com maior número de contratos anuais, cerca de 120 a 150 apresentações. Durante 16

anos, manteve contrato com a CAERN apresentando a peça “Água Limitada” nas escolas, faz apresentações particulares e foi premiado na Edição Leandro Gomes de Barros do MINC. Seu teatro é espetacularizado se considerarmos que ele o constrói para atender a qualquer tipo de contrato e plateia, independente se esta possui familiaridade com os códigos do teatro João Redondo. É um teatro elaborado longe do convívio e da participação de sua comunidade. Os elementos do teatro tradicional foram apropriados pelo mestre para fazerem parte de seu “Show de mamulengos”, como ele o chama. Em seu convívio com os outros mestres, ele sempre tenta transmitir o seu olhar particular sobre o teatro e sua técnica em manipular os bonecos.

Acompanhei o mestre Heraldo Lins em uma apresentação com o mestre Messias, Manoel Messias Pinheiro da Costa, em Massaranduba, São Gonçalo, RN. Ao final da apresentação, quando a plateia já havia se dispersado, o mestre Heraldo Lins teceu algumas críticas à performance do mestre Messias que o ouviu atentamente. Na primeira oportunidade, quando eu me encontrava sozinha com o mestre Messias, perguntei o que ele achava das palavras do mestre Heraldo Lins em relação a performance dele, pois queria saber o que ele achava. Ele me disse:

Eu gostei muito de ouvir o que ele me disse. Eu preciso melhorar muito. Meus bonecos ficam mesmo escondidos, tenho que levantar mais eles. Aquilo que ele falou... de eu ter que falar assim e esperar porque as pessoas ainda estão rindo eu vou tentar fazer. Acho que ele tem razão. Eu tenho que ensaiar mais pra ficar melhor. Heraldo é muito bom. Eu tenho que escutar o que ele fala. É bom pra mim.

Para o mestre Messias, as orientações feitas pelo mestre Heraldo Lins são valiosas. Percebi que ele tem o mestre como referência e um grande respeito pelo trabalho dele. Por isso aceita em melhorar a sua performance com os bonecos. Para Zumthor (2010, p. 166) “*Performance* implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”.

Naquela noite, eu assisti a apresentação do mestre Messias pela primeira vez e observei que ele coloca algumas passagens utilizadas pelo mestre Heraldo Lins e pelo mestre Chico Daniel. Quis então saber dele como ele havia aprendido tais passagens. Ele me falou que tinha DVD com gravação do show do mestre Heraldo Lins e DVD com gravação do

mestre Chico Daniel. Que assistiu várias vezes até aprender as passagens. Temos aqui um exemplo de compartilhamento da prática e do saber, que considero que seja também uma forma de transmissão, de forma indireta. A mídia gravada pode ser transportada para qualquer lugar e ser assistida por quem se interessar, independente da presença dos bonecos e de seu mestre. Para o mestre Messias, o vídeo das apresentações serviu-lhe como um livro cheio de informações. Ele estudou o teatro feito pelos mestres e apreendeu o que achou de melhor para construir o seu teatro, apesar dele ter se motivado aos 24 anos de idade em botar boneco ao assistir a apresentação do teatro feito pelo mestre João Cazumbé. O mestre Messias tem buscado percorrer outros caminhos com os seus bonecos, injetando em seu teatro nomes que são referências fortes no RN.

A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo, seja ele de forma direta ou indireta, garante a ele a vida. Vida que se renova a cada novo aprendizado, se revitaliza cada vez que é compartilhado, se reatualiza, se ressignifica e ganha sentidos. Não se começa a fazer o teatro de João Redondo por geração espontânea, mas sim a partir de uma referência ou mais. Interessa observar como essa transmissão está sendo feita na atualidade, a qual natureza ela pertence e analisar para que possamos compreender melhor como o teatro de João Redondo vem se reinventando e fixando saberes da tradição em conexão com outros novos elementos que se integram à sua estrutura. Diferente de outrora, o processo de ensino e aprendizagem da prática e do saber do teatro de João Redondo no RN se tornou mais dinâmico muito menos por um querer de seus fazedores e muito mais pelas transformações sociais a que estamos sujeitos na atualidade.

Hoje, mais do que nunca, vivemos num mundo de incertezas, em que as identidades tradicionais deixaram de serem estáveis, atesta Sarlo (2000, p. 105) e Hall (2002, p. 13). O que enfrentamos na atualidade é uma desestabilização da tradição que a todo momento precisa se reelaborar dialogando com as novidades e procurando produzir sentidos e valores simbólicos que sejam aceitos no presente, mas que não encontram tempo para se fixar como outrora. Ao analisar a identidade do sujeito pós-moderno, Hall (id. bid.) afirma que a identidade se tornou uma “celebração cambiante”. Com essa expressão, o autor mostra que a identidade do sujeito, na pós-modernidade, é (...) “formada e transforma continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que

nos rodeiam”. Tal pensamento me leva a compreender que não só a identidade do sujeito pós-moderno vive sua incerteza e desestabilização, mas também tantos outros setores da vida. A celebração cambiante de Hall aponta para uma aceitação aplaudida de mudanças sociais que o sujeito pós-moderno é partícipe, deixando se levar pelas inovações das mais variadas esferas sociais. Sarlo (2000, p. 105) enfatiza que hoje ocorre uma desapareição de certezas tradicionais que comprovam a quebra de normas já aceitas revelando o vazio de valores e propósitos comuns.

Em minhas observações com o grupo de mestres do RN e com os cinco mestres que acompanhei de perto, constatei que existe uma força maior que impulsiona os mestres a se inserir e participar deste mundo tecnológico e aceitar as transformações que ele venha a causar-lhes. Para aqueles que hoje conseguem utilizar a tecnologia, a vida acelerou, as trocas de informações intensificaram, contribuindo para que a transmissão das práticas e dos saberes se dinamize dentro do grupo e ocorra com mais frequência. Tal fato é muito bem visto e celebrado por todos aqueles que conseguem participar desse mundo tecnológico, porém, nem todos os mestres conseguem ser partícipes deste processo, depende da cooperação de familiares, amigos ou outros mestres para se manterem informados. Para esses mestres, a transmissão direta da prática e do saber ainda é a única forma utilizada.

Capítulo 3

Negociação da prática e do saber

“O mamulengo tem essa orquestração que é a plateia. A plateia lhe retribui e recebe. Se você joga e provoca ela, ela vai lhe provocar também”.

(Mestre Emanuel Bonequeiro)

O teatro de João Redondo do RN, assim como os demais TBPN, tem a sua prática e o seu saber negociado não só como uma mercadoria com valor de troca, mas também em seus elementos constitutivos, em sua estrutura e em seus valores simbólicos. De certa forma, o olhar do mestre, a sua concepção e compreensão sobre a sua produção teatral, e a maneira como o contratante e a plateia o compreendem e o interpretam entram no jogo de negociações da prática e do saber do teatro. O mestre é o próprio empresário do seu teatro, pois é o seu dono, segundo Santos (1979, p. 58). Aquele que o contrata e a plateia são os consumidores em potencial. Existe aí uma relação social entre as partes, uma comunicação, que é preciso ser considerada, uma vez que o consumo deve ser compreendido como uma atividade de indivíduos (DOUGLAS, 2006, p. 26).

Sendo o teatro de João Redondo uma forma específica de teatro popular, ele também possui necessidades básicas que o sistema empresarial de uma companhia de teatro qualquer exige, destacando que existem distinções de técnicas, empreendimentos e recursos que cada um dos casos possui. É o próprio mestre que faz as negociações contratuais para a venda do seu espetáculo. Na maioria das vezes, são contratos feitos somente na palavra, não escrito, que acontecem de maneiras diferentes, dependendo do que é considerado durante as negociações.

A negociação corresponde a saber administrar o próprio teatro, o mestre pode optar em fazer apresentações gratuitas ou receber dinheiro por elas, mas, no momento do contrato

verbal ou escrito, combinações são feitas entre contratante e mestre. O contratante pode informar ao mestre o tipo de evento, de plateia, o local, muitas vezes determina um tema a ser explorado durante as falas dos bonecos e o tempo que deve durar a apresentação. Dependendo de quem contrata, do tamanho do evento, do número de pessoas estimadas para a plateia e do tempo de apresentação, o preço pode aumentar, depende de cada mestre. Os valores não são fixos quando se trata de uma apresentação do teatro de João redondo do RN. Cada mestre tem seu preço, mas cada mestre também pode optar em fazer uma apresentação de graça, dependendo do grau de amizade dele com o contratante. O mestre Alisson me afirmou que cobrava R\$ 50,00 (cinquenta reais) por 20 minutos de apresentação e R\$ 80,00 (oitenta reais) por 30 minutos. O mestre Francisquinho não possui valor fixo, às vezes cobra R\$ 40,00 (quarenta reais), R\$ 50,00 (cinquenta reais), R\$ 80,00 (oitenta reais) por uma apresentação, varia muito. O teatro do mestre Heraldo Lins tem seu preço a partir dos 400,00 (quatrocentos reais) por uma apresentação de 45 minutos. Os valores cobrados pelos mestres Felipe de Riachuelo e Emanuel Amaral variam muito também, porém não se aproximam dos valores cobrados pelo mestre Heraldo Lins.

O mestre pode também se aventurar com sua mala de bonecos em alguma feira livre, em sua própria casa ou casa de amigos, bar, rua, etc., onde ele conseguir armar a sua tolda e apresentar os seus bonecos. Neste caso, a negociação se dá mais diretamente entre mestre e plateia que pode remunerá-lo, se assim o quiser. Ainda hoje, é possível observar em algumas apresentações, a arrecadação de dinheiro entre as pessoas da plateia, mesmo que tenha sido firmado um contrato entre mestre e contratante. Neste caso, o mestre tenta arrecadar, junto à plateia, um pouco mais de dinheiro, além do já combinado no contrato. Durante a apresentação do teatro, a plateia é estimulada pelo mestre, através de seus bonecos ou de um ajudante, a fazer contribuições em dinheiro. Essa forma de pagamento pelas apresentações era muito comum no passado e de pouca incidência hoje.

Essas remunerações, quando vêm diretamente da plateia assistente, são carregadas de sutilezas e de poesia. O mestre ou o seu ajudante podem passar o chapéu para a plateia contribuir com o que puder, pode abrir bilheteria no local da apresentação, pode pedir dinheiro diretamente para alguém da plateia entregando um boneco à pessoa para esta entregar o dinheiro ao boneco, pode colocar uma fita no ombro da pessoa que o assiste

enquanto o boneco o interpela por cima da tolda pedindo uma doação. A pessoa que recebeu a fita amarra uma cédula de dinheiro na fita e a devolve ao ajudante. Mestres da tradição contam que antes se vendia, simbolicamente, as partes do boi ou a herança deixada por Benedito após a sua morte, incluindo o seu pinico.

Presenciei, por duas vezes, a arrecadação de dinheiro utilizando a fita no ombro do espectador. Foi um momento de pura poesia durante o meu trabalho de campo. A primeira vez foi em 2012, no II Encontro de Bonecos e Bonequeiros, que aconteceu na cidade do Natal, RN. Durante uma apresentação no Palácio da Cultura, havia a figura do Mateus⁷⁶, que fazia a ponte entre os bonecos e a plateia, trabalhando o improviso. Lá pelas tantas, ele começou a interagir com o boneco e a colocar uma fita de seda de cor laranja no ombro de algumas pessoas da plateia, que a devolvia com uma cédula amarrada. Nem todas as pessoas que receberam a fita no ombro contribuíram. A segunda vez que eu presenciei esta performance foi numa apresentação feita pelos mestres Alisson e Francisquinho em Passa e Fica, no ano de 2016. Quem ficou encarregado de colocar a fita no ombro das pessoas foi o Elias, filho do mestre Francisquinho. Enquanto Elias colocava a fita no ombro de alguém, o boneco, por cima da tolda, interpelava, pedindo ajuda e improvisava falas juntamente com Elias, que circulava pela plateia.

O mestre Felipe de Riachuelo falou-me sobre questões financeiras relacionadas às suas apresentações e disse-me que nunca conseguiu viver de “botar boneco”, que o mercado não valoriza o teatro de João Redondo e que vivia desestimulado antes do início da pesquisa para o registro do teatro pelo IPHAN. Lembrou como era feita a coleta de donativos numa apresentação tradicional:

No teatro tradicional de João Redondo tinha tocadores, o sanfoneiro fazia o papel de Mateus, era quem conversava com o boneco, tinha o Jaraguá, tinha fita pendurada para as pessoas colocarem o dinheiro se quisesse. Tanto que tinha gente que não pagava a entrada dizendo que ia dar para o Jaraguá. O Benedito matava o boi e negociava a venda do

⁷⁶ No TBP, Mateus é um personagem encarnado por um artista, com a função de mediar as falas dos bonecos com a plateia e de recolher as doações em dinheiro. Se apresenta com o rosto pintado e se aproxima muito da figura de um palhaço que tenta arrancar o riso da plateia. Atualmente a sua presença tornou-se rara nas apresentações de João Redondo no RN.

boi com a plateia. Essa era uma forma de ganhar um dinheirinho com as apresentações.

Havia também a venda de fichas para assistir ao espetáculo, como me contou o mestre João Viana, de São José do Campestre, RN. O mestre relatou que era agricultor e bonequeiro, mas, quando havia seca, ele saía pelo mundo colocando bonecos para poder arrecadar algum dinheiro. O teatro de João Redondo para ele era também uma forma de ganhar dinheiro em tempos difíceis. Antes da apresentação dos bonecos, o mestre vendia fichas para serem recolhidas na entrada do local onde ele fazia a apresentação.



Imagem 39 - Mestre João Viana – 2017.

Em conversa com o mestre Tio João da Quadrilha, Natal, RN, ele me contou que antigamente ele vendia fichas de R\$ 0,50 (cinquenta centavos) para as apresentações dele e

que fazia também truques de mágica para chamar atenção, engolia *Gillette* e lã de algodão em chamuscas antes de botar seus bonecos. O mestre Felipe de Riachuelo também fazia alguns truques de mágica com uma pequena caixa que ele utilizava para fazer desaparecer o dinheiro. O mestre Emanuel Bonequeiro, em suas apresentações, faz toda uma performance dançando, cantando, declamando cordel e conversando com o seu boneco ventríloco para juntar público, segundo ele. Ao lado da sua tolda, ele posiciona uma caixinha para receber as doações em dinheiro.



Imagem 40 - Mestre Emanuel Bonequeiro em apresentação numa rua lateral à feira livre em Santa Cruz, RN - 2017.

Constata-se aqui que o fator financeiro sempre existiu quando se trata deste tipo de teatro. Que pode até mesmo haver um contrato com valor fechado para a apresentação e ainda assim recolher donativos do público assistente, mas difere em certo ponto da forma como é utilizado hoje por boa parte dos mestres considerados da modernidade do teatro de João Redondo do RN. Estes negociam contratos com um valor estimado por eles que varia de acordo com o evento e contratante. É comum hoje eles fecharem contrato com instituições, órgãos públicos, escolas, centros comerciais, festivais, feiras de negócios, espaços culturais e turísticos, etc., além de também concorrerem a editais de cultura. Passar o chapéu ficou

apenas para alguns mestres que ainda aceitam se apresentar sem saber o quanto vão ganhar e se vão ganhar.

Participante de uma sociedade que se transforma, se reelabora e se atualiza constantemente, o teatro de João Redondo do RN, em sua forma e estrutura mais tradicionais, é afetado diretamente por transformações que ocorrem na sociedade. O teatro dito da modernidade é aquele que já assimilou as transformações, consegue articular com facilidade os seus valores simbólicos e dialoga com a inovação. Na atualidade os mestres articulam e, de certa maneira negociam a prática e o saber com as inovações tecnológicas e com a cultura de massa. O teatro de João Redondo do RN, dessa forma, vai resistindo e se reelaborando percorrendo um caminho que o tem levado a um processo de espetacularização, até mesmo para além desse processo, num nítido desejo de adaptação ao novo. Os mestres inseridos no grupo da modernidade compreendem que precisam estar abertos às transformações, às adaptações, à incorporação de valores simbólicos que agradem a clientela e que lhe gere bons lucros. Não que antigamente a finalidade de uma apresentação não tivesse também como objetivo angariar recursos financeiros, tinha sim essa finalidade, mas hoje o que foi observado durante esta pesquisa é que este fator vem ganhando força dentro do sistema talvez pelas possibilidades maiores de negociação dos mestres com as entidades, buscando valores mais vantajosos e mais justos.

Há também contratos feitos entre o mestre e alguma instituição, que garantem a ele a certeza de uma remuneração pelo menos enquanto o acordo vigorar. É o caso dos mestres Chico Daniel e de Heraldo Lins. O mestre Chico Daniel, segundo pesquisa feita por Canella (2004), foi contratado como funcionário da Secretaria Municipal de Cultura do município de Natal, RN, pela Capitania das Artes, da qual recebia um valor mensal para fazer apresentações de seu teatro nas escolas municipais, em eventos organizados por esse órgão público ou outros, quando requisitado através daquela entidade. Muitos de seus trabalhos aconteciam por contratos feitos através deste contrato firmado com o órgão público, que não lhe pagava cachê por ele já receber como funcionário municipal, porém, dava a ele meios de transporte, alimentação e dormida, caso necessitasse. O mestre Chico Daniel fechava também contratos particulares que negociava diretamente com os seus contratantes, o que lhe possibilitava receber uma renda extra. Caso similar aconteceu com o mestre Heraldo Lins, que, durante

dezesseis anos, manteve contrato com a CAERN para apresentar o seu espetáculo em escolas e eventos quando requisitado através da empresa. Diferente do mestre Chico Daniel, o mestre Heraldo Lins não recebia um salário fixo, mas um valor firmando em contrato por cada apresentação. Com um número de apresentações acordado em contrato escrito e limitado em até cento e cinquenta por ano, o reajuste do valor de cada espetáculo apresentado também era negociado com a empresa sempre que o mestre Heraldo Lins julgava necessário ao assinar anualmente novo contrato. Ele também mantém contratos particulares, garantindo outros tipos de negociações e renda extra. Em ambos os casos, os mestres tiveram que adaptar as suas apresentações às plateias, de maioria infantil. Reduziram também o tempo de apresentação e, no caso do mestre Heraldo Lins, seu teatro tornou-se tematizado⁷⁷ e politicamente correto.

Existe, também, na negociação da prática e do saber toda forma e performance utilizada pelo mestre para ter sucesso numa apresentação. O mestre não faz o teatro para si e sim para uma assistência, atendendo a um contrato ou não. Seu objetivo principal é fazer rir a sua plateia através da sua performance com os bonecos e a plateia o avalia levando em consideração a quantificação do seu próprio riso. De certa maneira, o riso é o “pagamento” da plateia ao mestre, que se sente realizado em expressar performaticamente o saber e agradar aquele que o assiste. Assim, a prática e o saber são negociados também na forma como serão apresentados à plateia e durante a recepção. Eles fluem na relação mestre, contratante e plateia.

Considero aqui a prática e o saber como uma coisa, como diria Ingold (2012), uma *coisa* que entra e sai do estado de mercadoria, que possui historicidade, que participa de um fluxo e que tem seu valor de troca. O autor entende que *objeto* e *coisa* são diferentes. Para ele, o *objeto* é algo pronto, finalizado, fechado em si, envolto em superfície, enquanto *coisa* é algo que vai além do *objeto*, é fluído, moldável, em processo de formação, em constante conexão com a vida, agregado de fios. Para Ingold (2012), a *coisa* é um “acontecer”: _ “(...) um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião”. Logo, podemos conceber a prática e o saber do teatro João Redondo como uma *coisa*, uma vez que há fluidez, ambos são dinâmicos, históricos, não

⁷⁷ A peça “Água limitada”, que o mestre Heraldo Lins fez para a CAERN, tinha o objetivo de ensinar as crianças a economizarem água e se proteger do mosquito da dengue.

fechado em si. Se articulam com novos elementos e contextos sociais mantendo fios vitais para a sua existência quanto um representante da cultura popular.

O mestre procura dar comicidade ao saber através da forma, atitude, gesto, situação, ação e palavra. Antes de uma apresentação do seu teatro, faz avaliações que julga necessárias para planejar e ter mais acertividade. Tanto é que uma apresentação do teatro de João Redondo é sempre única, embora possam ser utilizados os mesmos textos e personagens pelo mestre. Ganha uma roupagem nova a cada apresentação através desse processo de negociação do saber que passa por uma seleção do que inserir e o que descartar naquela apresentação. É comum o mestre procurar saber detalhes sobre o evento, local e tempo disponível para a apresentação. Ele procura também inserir o tema requisitado pelo contratante nas falas dos bonecos. O mestre do teatro de João Redondo do RN constrói cada apresentação selecionando as piadas das falas dos bonecos e personagens a fim de atender as solicitações de seu contratante e de apresentar um produto que a plateia aceite, compreenda e se divirta com muitas gargalhadas. O teatro de João Redondo, finda por se reconstruir, nesta relação de negociações entre mestre, contratante e plateia.

Essas solicitações feitas pelos contratantes aos mestres se devem pela maneira como ele compreende o teatro. Um teatro de bonecos que tem a função de divertir a plateia seja ela adulta ou infantil conhecedora ou não de seus códigos. Isso leva o mestre a se ajustar ao mercado consumidor e a entrar no processo de espetacularização do teatro, uma vez que ele tenta adaptá-lo para atender a uma clientela fora de seu território de construção; dissolvendo sentidos e valores simbólicos a fim de ser aceito e compreendido por uma massa consumidora.

1.Ouvindo a tradição e a modernidade

Ouvindo a fala dos mestres, percebi que uma reclamação era comum a alguns deles, principalmente àqueles que colocam bonecos há muitos anos: o tempo de apresentação e as falas dos bonecos. Os mestres da tradição dizem que hoje estão bem mais raros os contratos

que lhes permitem fazer o teatro como antes eles faziam. Que antes, suas apresentações com os bonecos duravam de 3 a 4 horas e os bonecos podiam falar palavrões, palavras de duplo sentido, de conotação sexual, de preconceito e ainda podiam fazer cenas de violência, de sexo, etc., mas hoje, os seus contratantes, muitas vezes, determinam o tempo das apresentações e até o tema que eles devem inserir nas falas dos bonecos. Constatei também que a grande maioria dos contratos feitos pelos mestres é para apresentações em escolas ou eventos infantis. Se antes este era um teatro feito para divertir os adultos, hoje ele tem o seu saber negociado, transformado e adaptado para atender ao mundo infantil. O que percebi com a pesquisa é que está ocorrendo um processo, embora tímido e não obrigatório, de infantilização do teatro. Por se tratar de teatro de bonecos, os contratantes atuais, principalmente aqueles da capital, o compreendem como um teatro para crianças e o contratam com a intenção de entreter a clientela infantil.

As falas dos mestres Heraldo Lins, Emanuel Amaral e Alisson confirmam esta minha percepção. Eles admitem fazer um teatro didático, higienizado e pronto para ser apresentado às crianças ou a qualquer tipo de plateia. Se a plateia for de maioria adulta, as falas continuam as mesmas porque, assim, evitam qualquer possibilidade de conflito com aqueles que assistem. Já os mestres Felipe de Riachuelo e Francisquinho admitiram que diante de uma plateia infantil, eles procuram fazer um teatro sem palavras pesadas, de duplo sentido, sem cenas de violência ou de sexo. Procuram adaptar as falas dos bonecos e as cenas ao universo infantil. O mestre Felipe de Riachuelo afirma que:

Ninguém tá fazendo mais essa brincadeira como antes. Geralmente ainda faz a briga de Benedito e Baltazar, mas bem pouco. Porque a briga maior que existia dentro do teatro era entre Baltazar com o capitão João Redondo e com o Benedito que eram os dois bonecos que jogavam faca. Mas eu mesmo não brinco mais com faca. A minha arma é um pedaço de pau, não jogo faca. Aí você pode me perguntar por quê? Porque uma criança com quatro cinco anos pega um pedaço de pau e dá no outro irmão não mata, mas com uma faca, ou insinuando uma arma de fogo, ele pode até pegar um revólver, uma peixeira e assassinar a um irmão, uma criança. Aí é de mim. Não sou contra quem brinca com faca ou com revólver, mas eu não brinco. Eu brinco com um pedaço de pau. Eu matei, eu posso dizer que isso eu

matei do João Redondo. Mas pra você ver, principalmente aquelas pessoas que são mais idosas perguntam: _Mas cadê aqueles bonecos que jogavam faca? Eu sei brincar de jogar faca, mas eu mesmo não quero brincar. Porque em toda brincadeira de João Redondo tem criança, aí uma criança de cinco, seis anos vai brincar e pega uma faca e diz sou Benedito, a outra diz: _sou Baltazar... Aí foi de mim, não foi ninguém que me ensinou.

Das mais de cem apresentações que assisti do teatro de João Redondo, só presenciei a cena de briga de facas entre o boneco Benedito e o boneco Baltazar uma única vez. Isso aconteceu durante a apresentação do mestre Francisquinho no Centro de Convivência de Idosos, CCI, em Currais Novos, RN, durante o VI Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, em 2018. A plateia era formada somente por pessoas adultas, não havia nenhuma criança no salão. Conversei com o mestre Francisquinho sobre a briga de facas e ele comentou:

Faço a briga de facas. Gosto de fazer a brincadeira como era antes, mas nem sempre dá. Todo mundo se riu, você viu? Eles gostam muito. Todo mundo se ri quando tem briga de faca. Eu não sei por quê? Mas quando tem criança eu não boto. Não pode. A criança não entende que é uma brincadeira e quer fazer igual. Não boto. Eu botei hoje porque é tudo adulto, gente velha. E eles gostaram você viu? Os adultos gostam da brincadeira antiga, com briga, palavrão. Eu botei os bonecos falando uns palavrão você viu? Eu fiz a brincadeira mesmo, a tradição. É assim a tradição do João Redondo.

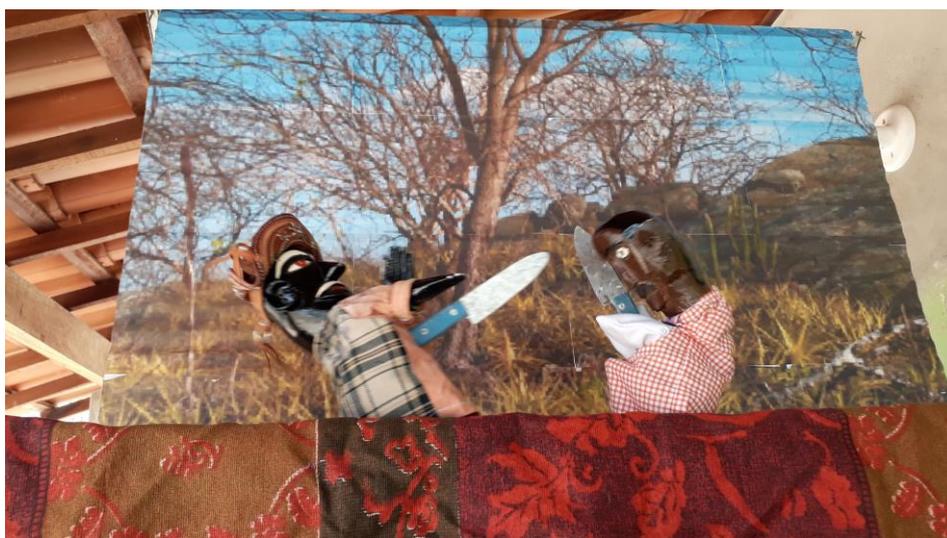


Imagem 41 - Briga de faca entre os bonecos Baltazar e Benedito.

Uma das recomendações transmitidas pelos organizadores do IV Encontro de bonecos e Bonequeiros do RN, em 2016, aos mestres que participaram de uma oficina, era justamente essa questão de “limpar” as falas para que o mestre não desagradasse o contratante e/ou a plateia. O que foi sugerido aos mestres é que eles deveriam mudar as falas dos bonecos retirando palavrões, cenas de conotação ao sexo e violência, em especial a violência contra a mulher. Sugeriram também que os mestres aprendessem a diminuir o tempo das apresentações quando o contratante requeresse, para isso, deveriam planejar ainda em casa quais as passagens e bonecos utilizariam. A intenção dos organizadores era de capacitar os mestres a conseguir se adaptar às exigências do mercado, da sociedade atual, plateias e contratos.

Concebo esse processo de “limpeza”, de eliminação de elementos que poderiam afetar de certa maneira uma plateia destituída de conhecimento sobre esse tipo de teatro, a sua pasteurização. Um processo em que se elimina microorganismo que possam tornar o produto impróprio para o consumo, dá a esse produto longevidade, podendo, assim, ser consumido por um maior número de pessoas. Neste sentido, o teatro de João Redondo do RN vem assistindo à eliminação de seus elementos, não por um processo de transformação que poderíamos chamar de natural, mas por fatores externos ao teatro que o obriga a se tornar um produto asséptico, pronto para o consumo de qualquer tipo de plateia.

Em 2018, o mestre Felipe de Riachuelo realizou a Iª Noite de Cultura da Serra da Melosa, Riachuelo, RN. Foi um evento muito rico em que alguns mestres se apresentaram para uma plateia estimada em 300 pessoas. O mestre Erinaldo dos bonecos abriu as apresentações da noite que encerrou com o anfitrião mestre Felipe de Riachuelo. Se apresentaram também os mestres João da Quadrilha, Raul dos mamulengos e Edicharles. O mestre Geraldo Maia, de Santa Cruz, RN, levou o seu grupo de Boi de Reis para dançar enquanto ele tocava rabeça. Neste evento, ele não colocou bonecos. O grupo de bonequeiros do mestre Vitalino, de Nazaré da Mata, PE, veio prestigiar o evento e vender bonecos, bruxinhas, casa de farinha, ventríloco e Mané Gostoso. Também esteve presente Duda da Boneca, que não faz a brincadeira do João Redondo, mas que canta, declama e dança com sua boneca em tamanho natural animando a festa, é sempre convocado pelos mestres para fazer o cerimonial dos eventos, função muito bem desempenhada por ele. Todos os mestres que se apresentaram ganharam cachê. O mestre Felipe de Riachuelo conseguiu recursos financeiros para a realização do evento junto aos políticos da cidade de Riachuelo e bilheteria aberta durante o festival. Recursos minguados, mas que deram para pagar os mestres, grupo do Boi de Reis e grupo de sanfoneiros.

O mestre Felipe de Riachuelo falou sobre a presença do apoio financeiro da prefeitura em seu trabalho durante a sua palestra no evento Fios de Saberes, que aconteceu em 19/09/2017, promovido pelo Grupo de Estudos Culturas Populares, do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O mestre afirmou que de dez a doze vezes por ano ele fazia apresentações pelas cidades do interior. Disse que:

No mundo da gente tem muita gente que diz que a prefeitura não me dá apoio. Não. As prefeituras vizinhas, cinco prefeituras, na minha região, né? Todas elas me dão apoio. Eu sou convidado pra brincadeira. Aí, também não vou dizer que eles têm um grande cachê, porque esse povo só quer dinheiro pra eles, né? Mas aparece um cachê que dá pra gente brincar. Faço a brincadeira. Aniversário de criança, de idosos. Eu fui semana passada no aniversário de um senhor com 79 anos no município de Pedra Preta, perto ali de Jardim de Angicos. Brincadeira maravilhosa. Aí os idosos só querem o quê? Só querem que os bonecos só falem putaria. Oh! Bicho safado é o idoso, viu?

Dias mais tarde, após a 1ª Noite de Cultura da Serra da Melosa, eu e meu esposo, mestre Erinaldo dos bonecos, encontramos Duda da boneca por acaso numa rua em Natal, RN, e ele teceu alguns comentários sobre o evento. Mostrou-se muito preocupado com a postura dos mestres da tradição.

Um mestre tem que andar alinhado, com a roupa arrumadinha, limpa. Não é porque é cultura popular que tem que fazer de qualquer jeito. Tem que se preocupar sim com a aparência, a sua apresentação. Outra coisa, cuidar dos detalhes do espaço para a apresentação, da iluminação. É fundamental. Os bonecos precisam estar iluminados. Erinaldo, você que está começando agora observe tudo isso, ande bem alinhado, carregue na bolsa um iluminador pequeno de luz amarela. Senão o show fica prejudicado. Eu fui atrás de iluminação naquele dia, vocês viram. Os bonecos iam ficar na penumbra. Um mestre precisa ter uma postura de artista, se sentir um artista e agir como um artista. Porque ele é um artista. Vocês viram o mestre Geraldo Maia em frente a tolda durante a apresentação dos outros? Ele não sai de perto da tolda que está no palco. Meu Deus! O tio João da Quadrilha também. Eles têm que entender que aquele espaço é de apresentação.

A mesma situação aconteceu no palco do Teatro Candinha Bezerra em Santa Cruz, RN, no dia 21 de julho de 2018, durante a quarta apresentação do projeto do mestre Heraldo Lins, do edital Leandro Gomes de Barros. No palco, estiveram presentes Duda da Boneca e os mestres Geraldo Maia, Aldenir, Emanuel Bonequeiro e Heraldo Lins. Desses, somente o mestre Geraldo Maia é considerado da tradição⁷⁸, pelo modo como ainda faz o seu teatro. Durante toda a apresentação dos outros mestres, ele se posicionou ao lado da tolda, e de vez em quando, circulava em frente a ela. Comportamento que depois foi motivo de conversa entre os mestres da modernidade.

Há de se considerar e conhecer o passado deste universo da cultura popular para se compreender o comportamento dos mestres da tradição. O teatro de João Redondo era

⁷⁸ Segundo o Dossiê do IPHAN (2014).

apresentado num canto de uma sala, numa tolda armada em frente a um bar, numa feira, na rua, onde quer que fosse. Não se construiu para o palco de um teatro, espaço físico onde a plateia se senta confortavelmente em suas poltronas e assistem ao espetáculo, se mantendo distante do artista. O teatro de João Redondo sempre esteve em meio ao povo, próximo a ele, tão próximo que a plateia tinha total liberdade de ficar junto da tolda, às vezes até tocar nos bonecos, conversar com eles, levantar-se e sair e voltar quando quisesse, afinal, as apresentações duravam horas. O comportamento dos mestres da tradição em se posicionar junto a tolda e transitar em frente a ela talvez se deva a esse passado, em que havia uma intimidade maior entre bonecos e plateia que já não é tão grande como agora. Ademais, no passado, o mestre não contava com a tecnologia de aparelhos de som e microfone para ampliar sua voz, nem com iluminação mais especializada para os seus bonecos. Fazia-se o que era possível fazer, com os poucos recursos. Estar junto à tolda durante as falas dos bonecos facilitava a audição das vozes.

Durante os Encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, observei várias opiniões vindas dos mestres participantes do evento, de como deve ser o teatro. Enquanto os mestres da tradição questionavam sempre sobre o tempo de apresentação que, para eles, era insuficiente os vinte minutos, os da modernidade pareciam não se importar com esta determinação feita pelos organizadores do evento. O Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN acontece uma vez por ano e conta com a participação de cerca de vinte e cinco mestres, podendo variar para mais ou para menos. São três dias de evento e é preciso fazer uma programação em que todos os mestres se apresentem, por isso, há a necessidade de se estipular um tempo de apresentação, para que todos tenham a oportunidade de mostrar um pouco a sua arte com os bonecos. A dificuldade dos tradicionais é de enxugar o tempo do seu teatro, pois eles possuem histórias que podem durar cerca de uma hora, como é o caso do casamento do Baltazar feito pelo mestre Felipe de Riachuelo.

O teatro de João Redondo tradicional é feito de histórias, passagens e danças que preenchem espaços entre uma cena e outra. Existia a história do nascimento de Benedito que hoje é bem raro encontrar, o casamento do Baltazar com a filha do capitão João Redondo, a morte de Baltazar. Nas apresentações dos mestres da modernidade, observei que ainda existe o namoro entre o Baltazar e a filha do capitão João Redondo, o baile, e muitas passagens com

piadas diversas criadas pelo mestre ou retiradas de circo, de programa de televisão, da *internet* ou compartilhadas entre eles.

Observei também os comentários de alguns mestres da tradição que reclamavam por não se apresentar a noite na praça durante o evento quando dá maior público e mais visibilidade ao teatro. Comentei depois sobre esta insatisfação de alguns em não se apresentar na praça e um dos organizadores do evento, o mestre Heraldó Lins, explicou-me que:

A gente mescla. Põe os da tradição com os da contemporaneidade que anima a apresentação. Zildalte, se colocarmos só os da tradição não levanta o público. As pessoas começam a sair. Os da tradição precisam se adaptar a essa plateia que está aí acostumada com a televisão, com a velocidade, com o dinamismo. Por isso colocamos um da tradição e um da contemporaneidade para segurar o público. Porque os da contemporaneidade são mais dinâmicos, mais enxuto nas piadas, não demora um tempão engatilhando a piada, não deixam espaços vazios, não ficam entrando toda hora com a música e dancinha. Além do mais, os mestres contemporâneos conseguem selecionar as passagens e fazer a apresentação dentro de um tempo determinado, os vinte minutos estipulados pela organização do evento.

A negociação da prática e do saber perpassa a forma como cada mestre faz o seu teatro. Como ele o concebe e o executa. Percebi que durante as oficinas e orientações que aconteceram durante os encontros, havia uma forte pressão para que os mestres seguissem certos protocolos que os ajustassem a modernidade e ao que o mercado requisita. Compreendi que existe certo confronto de ideias e ideais nas concepções dos organizadores, dos tradicionais e dos contemporâneos.

Os organizadores dos encontros procuram auxiliar mestres da tradição a se ajustar ao mercado com a intenção de lhes dar condições de atuar neste mercado, que para eles é novo. Um mercado que pede um teatro muitas vezes tematizado com assunto que não faz parte do cotidiano do mestre e de seu grupo de origem como Lei Maria da Penha, febre aftose, dengue, economia da água, cuidados no trânsito, etc., apresentações com hora para começar e terminar, falas politicamente corretas, um teatro dinâmico, que prenda a atenção da plateia e a

faça rir. Um teatro que possa ser assistido por crianças e adultos. Um produto pronto que precisa manter o mesmo padrão de qualidade em todas as apresentações, pois ele é um produto de venda. O cliente precisa saber o que está comprando. Como um cliente falou certa vez ao mestre Heraldo Lins quando o mestre disse que não poderia fazer o show para ele, pois estava com a agenda cheia e indicou outro mestre que ele não conhecia. O cliente lhe respondeu: _ Tudo bem Heraldo! Agradeço, mas eu quero você, porque já conheço o seu trabalho e é certeza de padrão de qualidade.

Porém, os mestres da tradição ainda encontram em seus contextos de moradia e de existência plateia que pedem e gostam do teatro tradicional os estimulando a permanecerem dentro dos modelos tradicionais, persistindo e resistindo negociando a sua prática e o seu saber da forma como conseguem, ora são tradicionais, ora negociam com a novidade, se rendendo parcialmente a ela. Como acontece com os mestres Felipe de Riachuelo e Francisquinho que, dentro do contexto social em que eles vivem, o teatro tradicional é muito bem aceito. O mestre Felipe de Riachuelo falou de uma senhora que sempre o contrata para fazer apresentações para o seu grupo e pede a ele que coloque muita sacanagem. Disse-me ele: _É assim que ela gosta e todo mundo se ri muito. Os bonecos se sentem à vontade quando apresento para ela porque eles podem falar toda putaria do mundo. É o cliente quem manda!

Os mestres da contemporaneidade, mais novos em idade e na arte de botar bonecos, se construíram dentro da novidade, da tecnologia e do mercado, que é diferente daquele vivenciado pelos mestres da tradição. Construíram seu teatro em contexto diferente dos mestres da tradição, mesmo sendo eles, em sua maioria, moradores de cidade do interior do estado. Esses mestres conseguem articular o saber com as novas tecnologias e, assim, como os mestres da tradição, sabem atender ao que o cliente e o mercado pedem. Em nossa conversa na rua, Duda da Boneca aconselhou o mestre Erinaldo dos bonecos:

Erinaldo, você que está começando agora deve observar tudo e se construir na atualidade. A tradição é só a base do seu teatro, mas você tem que estar consciente que vive na atualidade, na tecnologia, num mundo em movimento. Você tem que fazer o teatro para este mundo. Ser um artista. Ser imponente. Um artista da cultura popular que engrandece o nosso país.

O mestre Erinaldo dos bonecos se deteve apenas a ouvi-lo e eu não comentei nada após a conversa. Em meu silêncio ao voltarmos para casa, refleti sobre o que havia ouvido de Duda da Boneca e o que eu já havia ouvido dos organizadores dos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN e de alguns mestres. Pelas falas deles, percebi que há uma grande preocupação em adaptar não só o teatro de João Redondo do RN aos novos contextos de mercado, mas também o próprio mestre. Busca-se uma transformação na postura desses mestres para que eles consigam seguir a um padrão que difere daquele já conhecido e praticado por eles. Procura-se impor um comportamento encontrado na prática de artistas de palco que tem o palco só pra si. No teatro de João Redondo tradicional não existe palco, a tolda concentra o espaço cênico compartilhado com a plateia. A cultura popular, dentro do contexto do teatro João Redondo do RN, encontra-se em verdadeira batalha de luta e resistência, articulando tradição e modernidade, acionando a memória longa e criando artifícios para manter-se viva. Feita pelo povo e para o povo, ela dialoga com uma sociedade que já incorporou a novidade, que tem acesso à *internet* e a cultura de massa. Um povo que ajuda a construir e a reconstruir sentidos e valores simbólicos dentro das manifestações da cultura popular. O que se vive em sociedade em determinado contexto, espaço e tempo, reflete de certa forma no teatro em questão.

2.Negociações dos mestres

As negociações da prática e do saber feitas pelos mestres influenciam no processo de construção e de transformação do teatro de João Redondo do RN. Cada mestre tem o seu jeito próprio de negociar o seu teatro e de atender ao que lhe foi pedido em contrato. Observei que, entre os mestres, há troca de experiências sobre como negociar o teatro, não só financeiramente, mas também em seus elementos constitutivos, que lhe dão identidade.

O mestre Heraldo Lins se tornou uma espécie de referência para alguns mestres nas negociações com o teatro por conseguir muitos contratos com valores considerados altos para a realidade deles. Constatei com a minha pesquisa de mestrado com o mestre Heraldo Lins, que ele considera o seu teatro uma mercadoria a ser trabalhada para atender ao consumidor,

por isso, ele está sempre pesquisando, procurando inovar para agradar a sua clientela e tematiza o seu teatro ao gosto do freguês. O mestre considera a tematização do seu teatro o grande diferencial do seu teatro em relação ao teatro produzido pelos outros mestres. Além de receber vários contratos de particulares, ele negocia com escolas, empresas e instituições, conseguindo, assim, mais contratos que findam por servir de vitrine para o seu trabalho. O mestre também inscreve o seu teatro nos editais de cultura que surgem.

No ano de 2015, o mestre Heraldo Lins tornou-se o presidente da APOTB. Sua posição num cargo tão importante para que as articulações entre mestres, teatro e mercado sejam feitas, possibilitou ao mestre Heraldo Lins uma aproximação e conhecimento não só do universo vivido pelos demais mestres, mas de conhecer e compreender melhor a produção deles. E isso favoreceu para que uma mudança se operasse em seu interior. Em um áudio postado por ele no grupo APOTB, via *WhatsApp*, após uma fala do mestre Ronaldo do grupo Caçuá de Mamulengos, que fez agradecimentos ao presidente da associação pelas palavras de incentivo postadas no grupo em apoio à conquista dele e do mestre Naldinho, que haviam conseguido abrir uma Casa de Cultura na cidade de Currais Novos, RN, o mestre Heraldo Lins postou uma gravação:

Eu quero aqui deixar o meu registro que a partir de agora tomemos uma consciência de grupo, é importante nos fortalecermos na união. Eu quero deixar o meu registro para o pessoal de Caicó: Catarina, Ricardo Guti, Emanuel Bonequeiro e Duda de Barra do Cunhaú, que estão fazendo eventos nessa linha de bonecos, que eu estou a disposição para ir diferentemente dos outros que houve que cobrava um cachê a preço aqui de Natal, eu vou estar me dispondo a ir a esses eventos que promovem aí na cidade com o que vocês conseguirem de ajuda, ou seja, o que vocês conseguirem pagar, caso vocês queiram o teatro de Heraldo Lins aí, pra prestigiar o evento que vocês estão promovendo. Então a partir de agora eu não vou pensar em lucrar, em ganhar dinheiro extra com o meu contrato aí nesses eventos que seja pra promover o boneco eu vou de acordo com o cachê que vocês oferecerem. Claro que tem que cobrir pelo menos as despesas. O pessoal de Currais Novos também que quiser a minha participação em algum evento é só falar, desde que cubra as despesas e que eu não tenha nenhum compromisso agendado. Nazareno também em Macau que está lutando para fazer um encontro de bonequeiros aí em Macau, se você conseguir a ajuda de custo eu irei com certeza participar do

seu evento pra prestigiar, certo? Desde que seja tudo agendado com antecedência. Você vê como uma coisa puxa a outra, né? A gente vai se envolvendo de tal forma que já é até um compromisso de cada um dar a sua participação. Quando é um evento de empresas, de prefeituras, de estado, de alguma associação, a gente vai ter que cobrar um cachê que valha a pena ir, mas quando são os colegas a gente faz essa parceria com certeza todos vão ganhar e o grupo fortalecer cada vez mais o movimento do boneco no Rio Grande do Norte. Fica aí dado o meu compromisso.

Fiquei surpresa com a fala do mestre Heraldo Lins. Achei muito positiva dentro do grupo. Houve uma transformação de seu olhar perante o seu trabalho com os bonecos. Quando eu fiz a pesquisa para o mestrado, ele afirmava que o seu teatro era um produto de venda, era um trabalho, que só fazia show de graça para pouquíssimas pessoas. Naquela época, ele cultivava o espírito da individualidade e, com essa fala, percebi que ele está procurando cultivar o espírito da coletividade. Pensa na dinâmica do teatro de João Redondo no RN como um todo e não somente no teatro produzido por ele. Ele tenta negociar a sua prática e saber dentro do grupo numa forma também de conquistar espaço neste grupo, que começou a se organizar e se movimentar a partir dos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN. Ganhar espaço e reconhecimento dentro do grupo é importante para que ele e seus bonecos não caminhem sozinhos. Com os encontros e com o registro do Bem pelo IPHAN, o teatro de João Redondo do RN ganhou força para se reerguer e buscar novos adeptos que possam dar continuidade a esta arte. Os mestres costumam dizer que o boneco “acordou” com o processo de registro do IPHAN.

Ademais, o mestre me relatou que quando esteve num evento na cidade de Bombinhas, SC, em 2016, quando ele foi escolhido para ser o vice-presidente da ABTB, ele foi convidado a botar bonecos com outro mestre. Ele disse que pela primeira vez havia feito uma brincadeira e não um trabalho: _Ali eu brinquei Zildalte! Gostei da experiência. Tive que improvisar as falas, não sabia o que o outro ia falar, nada planejado, entende? É muito diferente, mas foi bom! Foi uma coisa diferente do que eu faço.

Relato essa passagem porque o mestre sempre afirmou que não faz brincadeira que o seu teatro é um trabalho pesquisado na tradição e no que há de mais moderno. Quando lhe

perguntei se ele via diferença entre trabalho e brincadeira durante o meu trabalho de campo para a pesquisa de mestrado⁷⁹, ele me respondeu da seguinte maneira:

Pra mim existe uma diferença entre brincadeira e trabalho. A brincadeira o artista brinca com os bonecos, a ação pode se prolongar muito, a história demora a desenrolar, é um teatro mais parado, as falas se repetem, fica na lenga-lenga. É como se o artista se preocupasse em brincar mesmo com os bonecos e a plateia o ajuda na brincadeira. Os participantes precisam conhecer o jogo e ser da comunidade para estar sabendo do que se fala durante a brincadeira. Serve àquela comunidade conhecedora da brincadeira e dos bonecos. Já o trabalho é bem diferente. O artista realmente trabalha porque ele visa receber por isso. Então ele estuda, cria, produz, planeja toda a ação dramática de forma que possa ser compreendida por qualquer plateia independente de seu contexto ou de sua familiaridade com o teatro. Ele é todo planejado. Tem um tempo fechado de duração. O meu teatro é muito dinâmico. É todo pensado para atender a um mercado consumidor. Ele precisa ser um produto vendável em que o consumidor possa ter a opção de escolher o que vai comprar, se um teatro didático ou um folclórico, no caso do meu trabalho. Eu vendo o meu trabalho e utilizo da tradição para montar o meu show.

Observei também que, apesar do mestre manter a concepção do teatro de João Redondo como um trabalho, um produto pronto para a venda, ele tem procurado se articular mais com os outros mestres, principalmente com os considerados da tradição. No ano de 2017, ele foi premiado com um projeto no edital Leandro Gomes de Barros, do Ministério da Cultura. O seu projeto visava fazer cinco eventos com apresentações com mestre da tradição em sua própria cidade. Acompanhei-o em todos os cinco eventos que aconteceram todos no RN na sequência a seguir: na cidade de Passa e Fica com os mestres Francisquinho e Alisson (convidado); na Serra da Melosa, Riachuelo com o mestre Felipe de Riachuelo; em Massaranduba com o mestre Messias; em Santa Cruz com os mestres Geraldo Maia e Aldenir (convidado); em Carnaúba dos Dantas com Dona Dadi e Caçuá de Mamulengos (convidado).

⁷⁹ MACÊDO, 2015, p. 66.

Na noite de apresentação em Massaranduba, uma conversa muito boa aconteceu entre nós sobre a comercialização da cultura popular, sobre essa questão de tomar o teatro apenas como uma mercadoria, um produto de venda. Comentei com ele que a alma do teatro de João Redondo é a brincadeira e não o profissional ou o financeiro, que isso é apenas uma consequência. Disse-lhe:

Veja os mestres mais antigos, eles brincavam em suas comunidades para divertir as pessoas. Rolava dinheiro sim, mas não era o mais importante. O teatro de João Redondo era um divertimento e não somente uma mercadoria, tanto é que as pessoas participavam da construção das falas dos bonecos. A improvisação das falas e o jogo entre bonecos e plateia é que dava vida à brincadeira.

Ele comentou neste instante:

Eu era assim. Só fazia por dinheiro. Não aceitava outra forma de trabalhar o meu teatro. Até que entrei para a APOTB como presidente e fui entendendo melhor os brincantes. Agora penso diferente. Tanto é que o meu projeto é fazer apresentações com os mestres da tradição, uma forma de estimular eles, dar ânimo para eles fazerem a brincadeira. Eu tenho muitos contratos, eles se apresentam poucas vezes durante o ano e isso não é bom. Eles precisam se apresentar mais para se exercitar e manter uma dinâmica de apresentações. É preciso formar plateia para o teatro de João Redondo.

Apesar do mestre ter ampliado o seu olhar em relação à brincadeira dos demais mestres, de ter brincado com um mestre usando a improvisação, ele não mudou a sua forma de apresentar o seu teatro. Apenas ficou mais flexível na negociação em relação a cooperar com os mestres da APOTB, afinal, ele já me repetiu algumas vezes uma fala que ele ouviu do Jô Soares: _ “Não faça graça de graça!”.

Abaixo, imagens das apresentações do mestre Heraldo Lins com os mestres da tradição e convidados durante a execução do seu projeto premiado pelo Ministério da Cultura do edital Leandro Gomes de Barros, 2017.



Imagem 42 - Mestre Heraldo Lins com os mestres Francisquinho e Alisson em Passa e Fica, RN.



Imagem 43 - Mestre Heraldo Lins com o mestre Felipe de Riachuelo na Serra da Melosa, Riachuelo, RN.



Imagem 44 - Mestre Heraldo Lins com o mestre Messias em Massaranduba, São Gonçalo, RN.



Imagem 45 - Mestre Heraldo Lins com o mestre Geraldo Maia em Santa Cruz, RN.



Imagem 46 - Mestre Heraldo Lins com a mestra Dona Dadi em Carnáiba dos Dantas, RN.

Assim como os demais mestres, observei que o mestre Emanuel Amaral também negocia o seu teatro articulando não só o fator financeiro, mas também as falas dos bonecos. O mestre Emanuel Amaral, que se apresenta sempre com o seu filho Gabriel e, às vezes, com a sua filha Luciana, se apresenta muito em escolas de Natal, RN. É muito conhecido por ministrar oficinas, isso se deva talvez pelo seu começo com os bonecos. Acompanhei o mestre Emanuel Amaral e seu filho Gabriel em uma apresentação na Escola Municipal Nossa Senhora das Dores, no bairro das Quintas, Natal, RN. Eles fizeram duas apresentações naquele dia, uma pela manhã e outra à tarde. Conversei depois com o mestre sobre o cachê pelas apresentações e ele me falou que não havia cobrado, pois a sua esposa havia trabalhado como vice-diretora por muitos anos naquela escola e ele foi por consideração aos docentes e as crianças.

Nem sempre o mestre vai visar o recebimento de valores financeiros ao fazer uma apresentação. Depende de seu grau de amizade e da consideração para com o contratante, algo que aconteceu também quando eu pedi ao mestre Heraldo Lins para apresentar o seu “Show de Mamulengos” na festa de aniversário do meu filho Alyson.

Existe um tipo de negociação de valores financeiros que acontece diretamente com a plateia. É o caso das apresentações feitas em feiras livres ou nas ruas onde o mestre recebe o que consegue arrecadar junto à plateia. O mestre, ao apresentar os seus bonecos sem um contrato estabelecido e valores acertados, trabalha com a incerteza de receber uma recompensa monetária. Ele vai sabendo que pode ganhar ou não, mas sempre é uma quantia muito pouca, me confessou o mestre Emanuel Bonequeiro.

O mestre Emanuel Bonequeiro se apresenta muito em espaços públicos por gostar de trabalhar na rua. Certo dia quando abri o *Facebook* encontrei um desabafo do mestre se sentindo muito humilhado pela postura de uma senhora em relação ao trabalho dele. Abaixo, o desabafo na íntegra⁸⁰:

Entendam!

Eu Emanuel Anderson de Souto Veríssimo, ou simplesmente Emanuel Bonequeiro não vivo a pedir esmola nas ruas não, eu sou artista de rua com muito orgulho e vivo minha vida vendendo alegria.

⁸⁰ Foi respeitada a grafia original do desabafo feito pelo mestre no dia 26 de janeiro de 2018 no *Facebook*. Comprovação em ANEXOS.

Hoje fui surpreendido com uma ligação de uma pessoa pra fazer uma apresentação na escola que ela trabalha na cidade de Belém de brejo no estado da Paraíba quando eu dei o valor do cachê essa pessoa me disse que que não dava certo porque como eu vivia pedindo esmola pensava em me da 50 reais.

Isso me doeu bastante, me preparo a 10 anos seis meses e vinte e 22 dias diariamente pensando e fazendo cultura popular eu escolhi a rua por simplesmente fazer uma intervenção no cotidiano corrido e extresante daz pessoas. Onde quem passa paga o que pode e o coração manda.

Por conta do meu trabalho viajei por 6 estados da federação levando a cultura do teatro popular de bonecos do nordeste as vezes com contrato e as vezes indo pras feiras apenas pela ajuda do povo Que para pra me ver.

Já participei de 3 encontros da APOTB, na cidade de Currais Novos, Festival Interbacional de Bonecos Pedro Boca Rica em fortaleza CE da Semana Folclorica de Capitolio MG entre outros agora me vi humilhado por essa senhora que não conheço e nem tenho a curiosidade de saber quem é mais é vida que segue so expus esse ocorrido apenas pra ter que a arte de rua seja mais respeitada e não seja tratada assim como uma forma de medigancia.

O mestre Emanuel Bonequeiro, ao utilizar o *Facebook* para expressar os seus sentimentos, não só o expressa através da escrita, mas o publica para o mundo. Torna sua dor e humilhação algo a ser compartilhado e quiçá, sentida também por quem lê o seu desabafo. Suas palavras misturam sentimentos e negociação de valores para o seu teatro. No caso dele, percebi que, mesmo se apresentando na rua e recebendo o que o transeunte quiser lhe ofertar, no momento de fechar um contrato particular, ele atribui um valor de troca que não é aquele que o contratante mensura, mas aquele que ele atribui ao seu teatro. O seu teatro entra no estado de mercadoria, incorporando não só o saber, mas também a sua formação, o tempo em que ele pratica o teatro e aponta participações em eventos que considera importantes para a sua carreira, numa clara maneira de legitimar e valorizar o seu trabalho. Considera como critério de avaliação e de mensuração financeira a sua história com o teatro e o seu saber. Um saber que ele negocia de forma diferente em momentos diferentes. Receber R\$ 50,00 (cinquenta reais) de um transeunte numa feira livre o deixaria imensamente feliz. Logo se percebe que é a forma como esse valor chega às suas mãos que o faz sentir-se valorizado em sua arte.

Valorizar a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN implica numa via de mão dupla em que mestres e contratantes atuam. Nem sempre aquele que contrata irá ter um olhar de valorização do trabalho do mestre. Observei, junto ao mestre Alisson, um caso onde o contratante estipulou o quanto ele deveria ganhar pela sua apresentação. O mestre Alisson⁸¹ me avisou que iria fazer uma apresentação e que ganharia um cachê. Estava em início de carreira e bastante contente com a possibilidade de ganhar dinheiro com o seu teatro. A apresentação seria na Pousada Fulô da Pedra, no município de Tacina, PB. Ele havia sido contratado pelo proprietário da pousada, Sr. Numo Rama⁸², para fazer a parte cultural do *workshop* de fotografia que estava acontecendo na pousada. Procurei conversar com o Sr. Numo Rama sobre a apresentação do mestre Alisson, pois algumas questões povoavam o meu pensamento naquela hora. Por que contratar o Alisson, ainda em início de carreira se tinha o avô dele, um reconhecido artista popular que, além de botar bonecos, também dança o Boi de Reis? Sr. Numo Rama disse conhecer o pai do Alisson, o Sr. Adriano, que já trabalhou para ele no passado e que ele vivia dizendo que o filho fazia o teatro de João Redondo:

Queria ver o trabalho e o início da carreira do menino. Incentivá-lo de alguma forma. Também para que ele sinta que pode dar continuidade a essa arte tão bonita. Eu ia contratar uns violeiros, mas cobraram muito caro. Os nossos recursos financeiros para o evento são minguados⁸³, então foi bem oportuno juntar as necessidades. Agora sempre que tiver um evento aqui vou chamá-lo. Além do mais, a cultura popular precisa de incentivo e valorização.

Compreendi pelas palavras dele que o incentivo e valorização da cultura popular passavam pelo financeiro. Não importava o tipo de manifestação nem quem iria fazê-la, importava muito mais quanto seria a sua despesa, como se pudesse mensurar monetariamente o saber e o fazer de um artista da cultura popular. O saber da tradição, mesmo que transformado e adaptado aos variados contextos da atualidade, torna-se assim, uma moeda de

⁸¹ Na época com 14 anos.

⁸² Nome artístico. Artista plástico e fotógrafo. Quando perguntei o seu nome ele apenas disse-me: _Gil. Não insisti!

⁸³ Alisson me revelou mais tarde que recebeu R\$ 50,00 pela apresentação e se mostrou satisfeito com o valor.

troca. É negociado e não valorizado como se discursa. O saber é medido monetariamente. Aquele mestre que oferecer o seu saber por poucas moedas é capaz de ganhar o contrato. Diferente do que acontece com os artistas que fazem parte do imenso universo da cultura de massa. Quanto mais conhecidos, badalados via comunicação de massa, mais aumenta o seu valor em moedas. Quando se fala em contratar uma manifestação da cultura popular aqui no Brasil já se pensa logo em baixo custo. O que a desfavorece e a empurra para um lugar de menor relevância dentro da cultura midiática.

Featherstone (1995) reflete sobre a antropologia do consumo e chama a atenção para o consumo de bens culturais em nossa sociedade examinando as ideias de outros autores. Segundo o autor, o consumo é um marcador de classes. Existe uma distinção no consumo de bens culturais por parte dos seus consumidores, tal distinção separa o que é da elite, o que é da classe intermediária e o que é da classe menos favorecida. Há uma dinâmica na cultura do consumo que valoriza ou desvaloriza certos bens através de uma produção de estéticas que determinam sua preferência por grupos específicos. Enfatiza que o consumo “(...) não deve ser apreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente como consumo de signos” (FEATHERSTONE, 1995, p. 122). O consumo maior de uma manifestação da cultura popular, no caso em questão, o teatro de João Redondo do RN, ainda sofre por essa distinção de posição e de hierarquias dentro da sociedade, mesmo tendo aqueles de classes intermediárias ou de elite que venham a consumi-lo, não o avaliam com o mesmo valor atribuído aos bens que consomem em meio ao seu grupo social, talvez por trazerem em seus elementos os signos e representações da cultura popular.

Durante o V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN em Currais Novos, RN, o mestre Alisson participou da assembleia dos mestres quando se discutiu formas de se conseguir acessar editais para angariar recursos financeiros para os próximos eventos. Falou-se da possibilidade de realizar pequenos eventos com os mestres em outras cidades sob outras coordenações, como o que ia acontecer em Caicó na semana seguinte. Tal evento seria o I Festival de Cultura Popular de Caicó, RN, que aconteceu no ano de 2017, com recursos conseguidos através de um projeto de extensão feito pelo mestre Ricardo Guti. Ele é professor de Teatro no Instituto Federal do Rio Grande do Norte, IFRN, e conseguiu que o seu projeto

de extensão fosse contemplado. Buscou apoio na prefeitura da cidade de Caicó e iria realizar este pequeno evento, mas muito significativo para a cultura popular.

O avô de Alisson já havia manifestado várias vezes em outros encontros o desejo de fazer um evento na cidade de Passa e Fica. O mestre Alisson se mostrou muito atento ao que se discutia e, num outro momento, numa roda de conversa, se mostrou disposto a coordenar um evento pequeno em sua cidade. Alguns mestres, presentes naquele momento de conversa, disseram a ele que dariam todo apoio para ele. Ricardo Guti se ofereceu para ajudá-lo a preencher edital. Mestres Shicó e Emanuel Bonequeiro disseram que iriam se apresentar sem cachê, bastava dar-lhes as passagens, hospedagem e alimentação. O mestre Alisson se sentiu apoiado e estimulado a levar a ideia à frente, mas até o momento desta escrita ele ainda não havia realizado nenhum evento dessa natureza.

Compreendi que a presença do mestre Alisson e o seu engajamento não só em fazer o teatro de João Redondo, indicando a todos os outros mestres uma possibilidade de dar continuidade a prática e ao saber, mas também de lutar pela manutenção deste, trazia grandes esperanças aos mestres que, por muitas e muitas vezes em encontros passados, se mostravam preocupados na formação de novos mestres, mais jovens, que pudessem dar continuidade ao teatro de João Redondo no RN.

A partir desse V Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, que aconteceu no ano de 2017, observei um crescimento de eventos, reunindo mestres e bonecos, em menores proporções, mas também muito significativos para a dinâmica do teatro. São eventos que reuniram poucos mestres por falta de recursos financeiros, de apoio significativo do estado e prefeituras, de empresas e instituições. Porém, como acordado no V Encontro, os mestres, dentro de suas condições, passaram a promover esses pequenos encontros entre eles por considerarem que um encontro anual era insuficiente para o crescimento do teatro no estado. Além dos Encontros de Bonecos e Bonequeiros e da realização do projeto do edital Leandro Gomes de Barros feita pelo mestre Heraldo Lins, que aconteceu somente no ano de 2018, vem acontecendo pequenos encontros, que estão demonstrados na tabela abaixo:

TABELA DE EVENTOS REALIZADOS NO RN ENTRE 2018-2019

	MESTRES	EVENTOS	CIDADES	ANO
1	Felipe de Riachuelo	Festival de Cultura Popular da Serra da Melosa	Serra da Melosa em Riachuelo	2018 e 2019
2	Ricardo Guti, Catarina Calungueira e Manoel Bonequeiro	I Festival de Arte Popular de Caicó	Caicó	2018
3	Ricardo Guti e Catarina Calungueira	I Festival de Arte Popular de Ipueira	Ipueira	2019
4	Duda da Boneca ⁸⁴	Festival de Cultura Popular de Barra do Cunhaú	Barra do Cunhaú em Canguaretama	2018 e 2019
5	Geraldo Maia	Festival do Cultura Popular de Santa Cruz	Santa Cruz	2019
6	Aldenir	I Festival de Inverno de Teatro de Bonecos de Riacho Fechado	Riacho Fechado em Coronel Ezequiel	2019
7	Nazareno Félix	I Encontro Macauense de Teatro de Bonecos	Macau	2019

Nesses pequenos eventos, os mestres ganharam um cachê, com exceção do Riacho Fechado que não teve cachê, quase que simbólico, que pagou somente o transporte deles.

⁸⁴ Já realiza o Festival há alguns anos envolvendo não só os mestres do teatro de bonecos, mas outros tipos de manifestações da cultura popular.

Esses eventos são pequenos movimentos em fase de crescimento e que acredito que devam prosperar nos próximos anos. O que assistimos na atualidade com o teatro de João Redondo do RN é um processo de força, resistência e de reelaboração de sentidos. O processo para o reconhecimento do Bem pelo IPHAN e os editais de cultura popular que existem também contribuíram para que os mestres se conscientizassem da importância do teatro e de sua salvaguarda. Assim, os mestres criaram uma rede de apoio e de diálogos em pró dos bonecos, que agora estão caminhando com mais firmeza. O teatro de João Redondo do RN está em movimento, reelaborando os olhares dos mestres sobre si e o outro, o que vêm a contribuir para o seu crescimento e a sua propagação. Há aqui uma negociação de saberes e de práticas entre os mestres que ultrapassa os valores financeiros feitos em contratos. Os mestres se unem e se apresentam para que o teatro de João Redondo persista e resista neste universo bombardeado, diariamente, pela cultura de massa, pela sedução da *internet*, etc.

Esses pequenos encontros têm também contribuído para que os mestres se tornem mais conhecidos e reconhecidos em sua comunidade. Como foi o caso do mestre Alisson, que foi apresentado à plateia da cidade de Passa e Fica quando o mestre Heraldo Lins foi se apresentar com o seu avô, o mestre Francisquinho, na realização do projeto do edital. Naquela noite, o mestre Alisson também apresentou o seu teatro e conseguiu dar a ele visibilidade. Desde aquele evento, a sua agenda começou a encher com apresentações em escolas, restaurantes e pousadas. O mestre Alisson ainda é humilde em atribuir valor financeiro ao seu trabalho. Diz ainda estar começando e não se acha à vontade para cobrar um preço maior. Talvez ainda lhe falte o sentimento presente no mestre Emanuel Bonequeiro, que qualifica e mensura o seu teatro pela sua trajetória com os bonecos. Ou como o mestre Heraldo Lins, que atribui valor à sua criatividade ao elaborar textos tematizados e a sua performance com os bonecos. Comentei com o mestre Alisson que o cachê poderia ser maior. Ele pensou e respondeu-me:

Ainda estou começando, não tenho muita experiência como os mais antigos. Como o meu avô, por exemplo. Preciso aprender mais, melhorar mais, aí sim vou querer cobrar um preço mais alto. Primeiro quero ficar bastante conhecido, fazer clientela, entende? E tem outra coisa, aqui no interior as pessoas não tem muito dinheiro, é uma dificuldade pra tudo. Se eu cobrar mais que isso ninguém me contrata. Vão dizer que tá muito caro. Mas agora eu tô cobrando esse preço,

mas a pessoa tem que me buscar e me levar de volta pra casa. Se for pertinho eu vou a pé carregando a tolda e a mala, mas longe não dá. Aí eu combino deles me buscar.

Compreendi que ele havia encontrado uma fórmula de negociar a prática e o saber do jeito que ele achou mais conveniente, com humildade e visão para o futuro. Ele se sente agraciado pelos contratos recebidos, pelos aplausos e pela pouca remuneração, porém, começa a formar uma clientela, a tornar-se conhecido e, o principal, exercita com frequência a sua performance com os bonecos.

O mestre Francisquinho, que também se apresentou naquele dia, já era bastante conhecido pelos passafiquenses. Quando falamos de valores financeiros atribuídos ao seu teatro, ele disse que se apresenta até de graça, que gosta mesmo é da brincadeira. Disse que certa vez ganhou R\$ 1.000,00 (hum mil reais) num evento em Natal, o que achou demais:

Eu nunca pensei que uma brincadeira fosse me levar pra fora. Fui parar em Natal, nem imaginava isso. Andava aqui na minha casa Dácio Galvão e Candinha Berra, isso antes de Graça aparecer. Quando eu ganhei R\$ 1.000,00 quando me levaram para Natal eu achei muito. É só uma brincadeira que eu fazia. Era muito dinheiro que eu nem sabia o que fazer. Como pode tanto dinheiro para eu só brincar? Quando eu comecei achava que esse negócio não tinha futuro, era assim só pra brincar mesmo, divertir as pessoas. Quando você avistar Dácio lá em Natal diga a ele que eu mandei um abraço.

A fala do mestre Francisquinho demonstra a sua concepção de brincadeira e o seu olhar sobre o teatro de João Redondo. O considera uma brincadeira, não um trabalho do qual ele possa tirar o sustento ou ser remunerado bem por ele. A brincadeira para o mestre é muito mais pelo prazer de fazer rir do que pelo que ele possa receber em troca. Ou seja, o seu olhar não vê o seu teatro como produto e o seu fazer como trabalho. É tudo pela diversão, não só da plateia, mas também a sua. Ele negocia a sua prática e o saber com mais abertura nos contratos o que dá a ele, muitas vezes, condições para realizar a sua brincadeira da forma como ele aprendeu com os seus mestres, dando continuidade aos elementos e estrutura do teatro. Às vezes ele, passa a fita para arrecadar dinheiro junto à plateia. Outras vezes, ele

negocia valores com os seus contratantes. Tem se apresentado em escolas principalmente, negociando o tempo e as falas dos bonecos, procurando fazer um teatro politicamente correto por se tratar de plateia de estudantes. Disse que antes fazia um teatro mais imoral, mas que parou mais de fazer dessa maneira porque a sua esposa, Dona Maria, reclama demais:

Eu gosto de fazer o João Redondo de antes. A gente falava um monte de coisa assim (risos). Ela não gosta (apontou para a esposa Maria). Ela reclama quando eu falo de sexo, de pornografia. Mas o povo se ri muito quando os bonecos falam assim. É isso que eles gostam, mas ela fica chateada comigo, disse que pra fazer graça não precisa disso. Aí eu falo tudo assim, meio assim... sub-entendido. Quem consegue entender se ri muito.

A negociação da prática e do saber se dá num plano em que podemos observar a luta e a resistência da cultura popular. Para isso, o mestre estará sempre criando estratégias e se adaptando ao mercado consumidor para ter o seu teatro em atividade. Tenta formas de agradar contratante e plateia, cobrando um valor que acha justo pelo seu conhecimento e trabalho e dando à plateia aquilo que ela quer ouvir de seus bonecos, politicamente correto ou não. Este é mais um fator que tem contribuído para que se operacionalizem transformações no teatro. Em seu formato tradicional, o teatro transmite a sua genética: o riso, o escárnio, a crítica social e política e a irreverência, porém, observa-se um crescimento de inserções de temáticas desvinculadas do cotidiano micro do mestre e sim vinculadas a um universo maior onde questões sociais imperam. São temáticas específicas que podem estar vendendo uma ideia, uma determinada práxis, onde o mestre procura agradar o seu contratante e a sua plateia com a intenção de ampliar o seu mercado de apresentações, mesmo que, para isso, ele tenha que pasteurizar o seu teatro.

A tematização, quando imposta pelo contratante, age de forma direta sobre as falas dos bonecos e na personalidade destes, o que promove uma transformação dentro do teatro. Ao aceitar os temas solicitados pelos contratantes durante a negociação, os mestres caminham para uma profissionalização da brincadeira, que agora precisa se enquadrar em regras específicas e não agir mais de forma improvisada. Esse modo de negociação e de

transformação do teatro que se adapta ao mercado atual é muito mais evidente nas apresentações dos mestres ditos da modernidade. Os mestres ditos da tradição, aqueles que fazem a brincadeira há muito mais tempo e que mantêm a forma de brincar o João Redondo como antigamente, possuem mais dificuldade em se encaixar neste mundo contemporâneo perdendo espaço para as suas apresentações.

Neste processo de espetacularização e de pasteurização da prática e do saber, constatou-se que as improvisações se tornaram mais raras, o tempo de apresentação sofreu redução considerável, o tema trabalhado é ao gosto do contratante e as falas dos bonecos precisam ser politicamente corretas para não criar constrangimentos nem tampouco insatisfações com a plateia. O teatro de João Redondo na atual sociedade, vêm tornando-se um produto pronto para a venda e para agradar ao seu comprador e consumidores. Torres (2007, p. 125) pontua que no contexto da globalização, a noção de cultura foi convertida em recursos geradores de renda: “Tudo o que é planejado como expressão cultural pode servir para obtenção de mais lucro, por meio da espetacularização”.

O mestre tem consciência das regras e estrutura da brincadeira, há a existência de um *corpus* comum que todos se sujeitam a fazer, mas ele tem certa liberdade em jogar com as convenções e padronizações dentro do brinquedo. O mestre negocia com essas regras existentes na estrutura do teatro, procura dar sentidos às suas apresentações que precisam ser compreendidas e aceitas pela plateia. Ela é o seu maior alvo. O mestre joga com as convenções construídas socialmente e culturalmente para que os seus bonecos falem o que a plateia quer e aceita ouvir. Muitas vezes, ele viola o seu querer em dizer para dizer o que se espera que seus bonecos digam.

Capítulo 4

Circulação da prática e do saber

“Antigamente, muito antigamente, quando a gente falava que fazia o teatro de João Redondo as pessoas olhavam assim pra você e diziam: _ Ih é?! Era desse jeito. Hoje quando eu falo que apresento o João Redondo as pessoas falam: _Ah! É mesmo! Eu já vi você na Globo”.

(*Mestre Felipe de Riachuelo*)

O objetivo deste capítulo é analisar e refletir os espaços, tanto físicos como virtuais, por onde a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN tem circulado. Observei que esses espaços possuem natureza própria e agregam diferentes tipos de plateias, podendo influenciar na forma como o mestre vai construir e transformar o seu teatro. Os espaços observados durante a pesquisa são variados e muito mais amplos em relação àqueles frequentados pelos mestres antigamente e por onde a prática e o saber circulavam. Como já foi abordado nesta escrita, a *internet* foi um fator que entrou na pesquisa por acaso, sem pretensão de ser o objeto central, porém, ela se tornou importante para pensar o teatro de João Redondo do RN dentro do mundo da informatização e da globalização. Assim, darei continuidade a uma reflexão iniciada no capítulo 2 sobre a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN na *internet* acrescentando a televisão e o DVD.

Analisar e refletir o teatro de João Redondo do RN inserido num espaço virtual que se apresenta relativamente novo para ele me leva a perceber que a ideia de espetacularização de Carvalho (2010), pode se ampliar, pois com o uso da *internet* pelos mestres para aprender e divulgar o saber e a prática do teatro, compreendo que há um transbordamento de sentidos e

valores simbólicos que bailam num ritmo que se diferencia do conhecido até então, por conter nova dinâmica, novos elementos e nova natureza do meio por onde circula.

Carvalho (2010, p. 48) pondera que a espetacularização da cultura popular ocorre quando ela é submetida a uma desterritorialização e dissolução de sentidos e valores para entretenimento de outra plateia que não a da sua de origem. Acrescenta ainda que, “A ‘espetacularização’ é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento”. Afirma ainda que “No momento em que se impôs uma indústria audiovisual poderosa na vida urbana, foi então possível espetacularizar não apenas o poder, como já havia sido feito antes, mas também os aspectos mais privados da vida individual e em sociedade”.

Compreendo que a espetacularização quanto processo multidimensional funciona também como um rizoma possibilitando se estender em diversas direções, se transbordar sobre si mesma. Não é mais só a desterritorialização da prática e do saber que deve ser levado em consideração neste processo que visa divertir uma plateia, seja ela conhecedora ou não dos códigos do teatro, mas algo que conecta seus fios a um universo complexo com tendência a globalizar e pasteurizar a informação.

1. Circulando em variados espaços

O TBPN é um tipo de teatro que vai até o povo, até a sua plateia. Carregando a sua tolda e os seus bonecos, o mestre percorre muitos caminhos para fazer as suas apresentações em variados espaços. Esses espaços são os mais diversos que se possa imaginar. Uma apresentação do teatro de João Redondo pode acontecer numa escola, na rua, em feiras livres, asilos, hospitais, clubes, *shopping*, *playground*, em bares, sítios, praças, residências, apartamentos, parques de exposições, enfim, onde quer que tenha um público querendo assisti-lo. Além dos espaços físicos, existem os locados na *internet*, televisão, DVD, que trazem uma nova leitura do teatro porque são espaços de outra natureza.

Na maioria desses espaços físicos, o mestre se apresenta por contrato, poucos são aqueles em que ainda se apresentam por conta própria à espera de arrecadar algum dinheiro apenas passando o chapéu. O mestre ajusta ele e os seus bonecos ao espaço em que irá se apresentar, uma vez que em cada um deles a plateia se diferencia, assim, no espaço escolar ele terá uma plateia de alunos e geralmente de crianças, uma praça, a sua plateia é heterogênea, num bar, ele se apresenta para pessoas adultas em sua maioria. Ademais, tem a questão que tem importância ao mestre antes dele começar a sua apresentação: estar informado se a sua plateia tem familiaridade com o teatro. Esse dado é importante para o mestre saber como vai conduzir a brincadeira.

Ao analisar a poesia oral, Zumthor (2010, p. 262) constata que o intérprete da poesia oral adapta o texto conforme a qualidade do ouvinte. Dessa maneira o autor afirma que:

A adaptação do texto ao ouvinte se produz, mais facilmente, no curso da performance. O intérprete varia espontaneamente o tom ou o gosto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado... ainda que os costumes reinantes lhe favoreçam de modo desigual as alterações.

O autor enfatiza ainda que é dado ao texto uma mobilidade dentro de regras que preveem partes que exigem a intervenção ativa dos ouvintes. No teatro de João Redondo, essa intervenção do ouvinte ocorre através da improvisação das falas. Bonecos e plateia dialogam e constroem um texto efêmero que obedecem às regras, mas que também se coloca disponível à sua plateia, porém, dependendo do tipo de plateia, essa construção do texto não ocorre permanecendo apenas aquele já utilizado pelo mestre sem retoques.

Quando o mestre Heraldo Lins se apresentou com o mestre Felipe de Riachuelo num bar localizado na Serra da Melosa, a plateia era formada por pessoas da comunidade local. Era uma plateia já acostumada a assistir ao teatro, pois, segundo o mestre Felipe de Riachuelo, morador antigo da região, ele sempre se apresenta com os seus bonecos nos festejos locais. O mestre Heraldo Lins, após o encerramento das apresentações, disse que naquela noite havia se

apresentado de forma mais livre, dando espaços à improvisação das falas e fez um comentário:

Quando eu cheguei hoje aqui eu senti um clima diferente acho que devido ao ambiente, um bar numa comunidade que já é acostumada com o boneco. Aqui eu me soltei mais. Você viu? Fiz improvisações! Me soltei com os meus bonecos. Foi diferente, bem diferente. Aqui dá para falar certas coisas, as pessoas não se chateiam. Mas lá em Natal, nas escolas principalmente, tudo é recriminado, questionado. Um dia desses fui fazer uma apresentação numa escola que eu já tinha ido outras vezes e a professora disse para eu não colocar o Boi. As professoras ficavam querendo dizer o que eu devia fazer e o que não fazer. Eu atendo a elas, é claro! É o meu trabalho. Mas aqui é diferente, vi logo que cheguei que podia fazer diferente, um pouco mais pesado.

Naquela noite, foi a primeira vez que vi o mestre Heraldo Lins fazer uma apresentação mais próxima dos moldes tradicionais, com improvisação das falas em interação com a plateia. Houve, por alguns instantes, a construção de um texto efêmero junto com a plateia. Ele conseguiu por alguns instantes romper com uma sistematização textual e performática que ele criou e que segue rigidamente com o propósito de manter a qualidade de seu teatro, por considerá-lo um produto de venda pronto para satisfazer aos seus consumidores. Ademais, ele se diz muito resistente às improvisações por considerar que ela interrompe o texto já fixado e pode cair na monotonia de falas entre o boneco e uma pessoa da plateia. Lembrei-me naquele momento do nosso encontro em agosto de 2011, no Parque das Dunas, Natal, RN, quando ele disse ter transformado o seu teatro para agradar aos seus consumidores, para torná-lo um produto de venda. Por isso ele tornara o seu teatro politicamente correto, para não ter conflitos com seus contratantes e plateias. Vê-lo se soltando através dos bonecos, improvisando as falas, fazendo um jogo entre bonecos e plateia, me fez imaginar como seria o seu teatro antes dele transformá-lo num produto pronto para venda.

O processo de espetacularização do teatro é um processo de duas vias. As transformações não ocorrem somente por requisição de agentes externos ao teatro, mas também por consentimento do mestre, que aceita as imposições feitas por seus agenciadores e

plateias e finda por abrir brechas para que outros elementos se infiltrem no teatro em detrimento daqueles que lhes são caros por possuírem sentido para aqueles que os criou.

Estive com o mestre Felipe de Riachuelo numa apresentação em praça pública na cidade de Ruy Barbosa, RN. Observei que a plateia era formada por pessoas daquela comunidade e que já possuíam familiaridade com os códigos do teatro. O mestre me falou que iria se apresentar durante dois dias, naquela noite e na próxima. A praça estava com cerca de 200 pessoas esperando o início da programação da V Mostra Folclórica promovida pela Secretaria de Assistência Social da cidade de Ruy Barbosa, RN.

O mestre, antes de entrar na tolda, falou que o teatro de João Redondo havia recebido o título de patrimônio cultural do Brasil e que eu era uma historiadora que estava ali pesquisando o teatro dele. Segundo ele, aquelas palavras proferidas antes da apresentação visavam mostrar a todos o quanto o teatro é importante e valorizado fora da sua comunidade. Entrou na tolda e iniciou a função com os bonecos. Ele mexeu com alguns conhecidos através dos bonecos, porém, esses conhecidos que se encontravam na plateia não interagiram com os bonecos, deixando um vazio na apresentação. Senti a plateia apática e desinteressada. Na metade da apresentação, ela começou a dispersar. Cerca de quarenta minutos após o início da apresentação, a organizadora do evento me chamou e pediu-me que eu falasse para o mestre encerrar a apresentação porque ainda tinha a apresentação do grupo de idosos. Eu disse a ela que já estava finalizando. Ela abriu uma brecha na tolda e pediu para o mestre encerrar. O mestre continuou. Ela se afastou e logo em seguida a energia elétrica foi desligada somente na quadra. O mestre continuou apresentando mesmo sem microfone colocando os bonecos sanfoneiros para atuar enquanto ele tocava uma gaita. Encerrou-se assim a apresentação.

Percebi que a plateia havia se dispersado e algumas crianças já estavam muito próximas da tolda tentando mexer nos bonecos. Quando o mestre desmontou a tolda, a luz foi religada e anunciou-se a apresentação da próxima atração. A plateia voltou a lotar a praça para assistir ao Boi de Reis do grupo de idosos de Bom Pastor, Natal, RN. A organizadora do evento preocupava-se com o tempo de duração da apresentação e diversão da plateia, enquanto o mestre preocupava-se em apresentar bem os seus bonecos sem preocupação com o tempo, somente com a plateia. Percebi que nem sempre uma plateia familiarizada com os códigos do teatro irá participar e prestigiar uma apresentação. Depende de uma espécie de

espírito coletivo que se manifeste para que a participação seja satisfatória. Naquela noite, provavelmente, a plateia estava persuadida pelo brilho das fantasias que desfilavam de um lado para o outro nos corpos dos idosos do Boi de Reis e que iriam se apresentar em seguida.

Uma plateia diferente encontrei em sua apresentação no bar do Zuza, em Serra da Melosa, RN, sua comunidade de origem. Lá, o mestre Felipe de Riachuelo colocou as mesmas passagens e os mesmos bonecos daquela noite em Ruy Barbosa e as pessoas interagiram e gargalharam muito com os seus bonecos. Algo ocorre nessa relação mestre/bonecos/plateia nos dias atuais, que provavelmente se encontra fora do teatro, mas que interfere no seu processo de interação com a plateia. Eu já havia percebido que, em algumas apresentações que eu participei em cidades do interior do estado, o horário para começar a função era por volta das 20h ou mais. O mestre Felipe de Riachuelo e o mestre Messias do Boneco comentaram certa vez que as pessoas só saem de casa à noite depois de assistirem as novelas da televisão.

Compreendo que os mestres precisam entender a plateia que os assiste e nem sempre esperar que ela o compreenda. Percebi que as pessoas da plateia possuem experiência alicerçada na cultura de massa, num mundo em que a relação social entre as pessoas é mediada por imagens, segundo nos afirma Debord (2003). O autor pondera que o espetáculo sempre existiu na vida em sociedade, que “O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*” (DEBORD, 2003, p. 14). Assim, a sociedade é partícipe de uma forma ou de outra da construção e da manutenção do espetáculo.

2. Circulando nas escolas

Junto aos mestres do RN, percebi que há uma grande procura das escolas pelo teatro de João Redondo, principalmente em época de São João, mês das crianças, mês do folclore e natal. São períodos bem marcados no calendário das escolas e para os mestres. Mas pode acontecer também de serem contratados em períodos diferentes, como é o caso do mestre Heraldo Lins que já fez muitas apresentações de sua peça “Água Limitada” na Semana do

Meio Ambiente, do mestre Emanuel Amaral e do mestre Alisson, que se apresentam em projetos culturais desenvolvidos nas escolas. Ouvi de todos os mestres que observei que sempre que se apresentam em escolas, procuram fazer um teatro de João Redondo bem “leve”, didático, higienizado, sem palavrões ou cenas de muita violência, mas que o porrete sempre aparece nas mãos do Benedito ou Baltazar, pois é certeza de arrancar muitas risadas das crianças. O teatro de João Redondo apresentado nas escolas é o chamado teatro politicamente correto, uma vez que ao entrar no espaço escolar, ele é requisitado a educar a criançada, mostrando bons valores e boas ações.

No espaço escolar, a plateia é de crianças e jovens adolescentes, que nem sempre conhecem os códigos do teatro, e, por isso mesmo, precisam ser informados sobre eles. A prática e o saber se tornam, dessa maneira, conteúdo a ser estudado e aprendido em sala de aula, o que o leva a se inserir num outro processo de aprendizagem e de transmissão de saberes que não aqueles por vias consideradas tradicionais, de mestre para discípulo. Deixando claro que, ainda assim, a cada apresentação dos bonecos, há transmissão e aprendizado da prática e do saber, pois quem assiste não está passivo, ele assimila informações, apreende signos, faz sua própria leitura a partir de suas experiências e subjetividades. A via sempre será de mão dupla, o mestre transmite o seu conhecimento e sente a plateia para saber construir o seu teatro e a plateia reage às ações dramáticas dos bonecos ao receber as informações. No momento das apresentações, mestre, bonecos e plateia estão em conexão, em interação, em comunhão, formando um só corpo que procura se movimentar harmonicamente.

O mestre Heraldo Lins possuía maior número de contratos vindos das escolas devido ao seu projeto junto à companhia de água e esgoto do RN, CAERN⁸⁵. O mestre chamava a essa apresentação do teatro de show técnico, por apresentar uma peça única, criada por ele com a finalidade de educar a plateia a economizar água, a duração da apresentação era de 20 minutos, tinha uma sequência de passagens seguida rigorosamente, utilizava os mesmos bonecos, enfim, tudo se repetia de uma apresentação a outra com algumas sutis diferenciações, como introduzir o nome de alguém presente na plateia. Procurei me informar

⁸⁵ No ano de 2018, a CAERN não renovou o seu contrato.

junto às professoras que solicitavam o teatro do mestre Heraldo Lins qual a razão e como elas trabalhavam antecipadamente o teatro em sala de aula. Queria saber se havia uma preparação para os alunos receberem o teatro e compreenderem com mais profundidade os códigos do teatro de João Redondo. Como professora de Arte, entendo que diversos elementos do teatro podem ser trabalhados em sala de aula, como os personagens e suas características, a história do próprio teatro, a sua natureza quanto manifestação popular e linguagem, os temas, enredos, improvisos, *loas*, música e cenário. Quanto mais informações o alunado tiver antes da chegada do mestre com os seus bonecos, maior a compreensão e valorização por parte dos alunos, que em sua grande maioria, não participam de sua construção em suas comunidades e muitos assistem ao teatro pela primeira vez.

Por isso, conversei com algumas professoras que haviam solicitado as apresentações dos mestres nas escolas e, a maioria delas, comentou que chamava o mestre com os seus bonecos sem preparar os alunos, apenas para oferecer algo diferente a eles por ser um teatro de bonecos. Uma minoria disse trabalhar o teatro antecipadamente em sala de aula. A esse grupo eu perguntava de onde elas tiravam as informações para repassar aos alunos. As professoras disseram que já conheciam o teatro de João Redondo desde a infância e que procuravam mais informações na *internet* e em livros. A *internet* é um espaço por onde o saber vem circulando e é de fácil acesso.

A professora Sandra Freitas, da Associação de Orientação aos Deficientes, ADOTE, Cidade da Esperança, Natal, RN, falou que utilizava o teatro de João Redondo como recurso pedagógico de alfabetização facilitando a aprendizagem dos alunos. A professora Ana Maria Aguiar, do Núcleo de Educação da Infância, NEI, disse que existe um projeto chamado Ciranda de Sons e Tons: por uma educação estética, que visa levar um artista ou um grupo de artistas para se apresentarem e conversarem com os alunos, proporcionando a eles um contato mais direto com os produtores de arte. Neste dia quem se apresentou foi o mestre Emanuel Amaral e seu filho mestre Gabriel. Na Escola Municipal Mário Covas, na cidade de Passa e Fica, o mestre Francisquinho se apresentou com os seus bonecos no encerramento de um projeto de folclore. O mestre Alisson tem se apresentado muito em escolas para divertir as crianças ou para apresentações de trabalhos de disciplinas. Itanete Porpino, professora de Artes, da Escola Municipal Nossa Senhora das Dores, Quintas, Natal, RN, disse ter trabalhado

o teatro de João Redondo, como conteúdo, com os seus alunos e feito todo o processo de construção do teatro. Os alunos fizeram os bonecos em papel machê e criaram as falas. Ao final do projeto, houve um dia de apresentações. Ao assistir às apresentações dos alunos, percebi que, apesar deles terem estudado sobre o teatro de João Redondo, eles findaram por criar um teatro de bonecos comum, por não conter as características identitárias do teatro de João Redondo. Não havia a presença dos personagens principais, nem *loas*, linguajar nordestino, etc. Não que haja uma obrigatoriedade de sempre aparecer todos os elementos que dão identidade ao teatro, mas o mínimo é sim necessário para que possamos chamar de teatro de João Redondo. São esses elementos que o fazem ser o que ele é, um teatro que é produto de uma memória longa e que está dentro das categorias tradição e popular.

Com esses exemplos, considero que o teatro está bastante presente nas escolas como conteúdo, recurso didático ou somente para divertir a criançada. O que constata que, a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN vai além dos limites das mãos dos mestres, ele dialoga e se adapta a um contexto que exige que ele se adeque às normas estabelecidas nesses espaços.



Imagem 47 - Cartaz da apresentação no NEI.



Imagem 48 - Mestre Emanuel Amaral com os alunos após apresentação no NEI.

Em conversa com o mestre Emanuel Bonequeiro, perguntei a ele se ele se apresentava em escolas, como eram as apresentações, se seus bonecos falavam palavrões. Ele me falou que se apresentava sim em escolas e que procurava não mudar muito as falas dos bonecos, mas que dava uma amenizada. E disse:

Ariano Suassuna dizia que não gostava de palavrão quando era mau usado. O palavrão bem usado você tem que trabalhar ele, porque coisa muito pior passa na televisão. Quando você assiste uma novela, que passa o tempo todinho a emissora mastigando uma cena mostrando um filho drogado, isso é muito pior do que você dizer um palavrão numa apresentação que o boneco tá usando aquele palavrão para se defender de algo ou pra escapular, ou pra ter uma artimanha e aquele palavrão é usado com sabedoria. Um palavrão quando é utilizado sem sabedoria aí eu acho feio, mas quando ele é usado certo... eu não vou

deixar de dizer que um boneco meu vai sair pra mijar quando estou apresentando pra uma escola não só porque estou numa escola, eu vou dizer que ele vai sair pra mijar. Porque é muito mais feio eu dizer que o boneco vai sair pra fazer xixi ou urinar do que pra mijar. Até sonoricamente vai ficar feio isso. A gente não usa urinar, no Nordeste a gente sai é pra mijar. Ou é homem ou é mulher é mijar. Por que é que eu não vou dizer peido e vou ter que falar gases? Não, eu vou falar peido porque todo mundo fala peido. Aconteceu um fato comigo há uns seis anos atrás, foi numa escola em Caicó, foi no tempo da novela de Félix, quando teve o primeiro beijo gay da história da televisão, e nesse período em que tava vai ter o beijo, não vai ter o beijo, então eu tinha um boizinho de reis, que quase todos os brincantes tem e o meu boizinho foi e soltou um peido apresentando numa escola. Mandaram eu parar a apresentação na hora, eu parei. Eu fui embora e quando foi no outro dia eu fui receber o cachê, a mulher me pagou, agradeceu pela apresentação e fez uma crítica, olhou pra mim e disse: _Olhe, sua apresentação foi muito boa, todo mundo aqui achou bonita, mas aquele peido não cabia. Isso é pedagogicamente incorreto. Tá certo. Recebi o dinheiro e fui beber um copo d'água no canto da sala. Nisso chegou a mãe de uma aluna e as duas começaram a falar e a diretora falou: _Mulher você assistiu ontem a novela⁸⁶? Félix quase que beijou a boca do outro. Aí eu olhei pra ela e disse: _Engraçado, você a pouco falou do meu boneco que soltou um peido, mas a senhora acabou de perguntar o que foi que ela achou da novela ontem quase teve um beijo gay. A senhora tava assistindo a novela com quem mais? Ela disse: _ Com minha mãe, meu marido e meus filhos. Eu disse: _Então o que é pedagogicamente incorreto? É um boneco soltar um peido numa apresentação? Ou a senhora levar essa cultura pro seu filho? Aí ela não teve o que dizer e eu fui embora, também ela nunca mais me contratou.

Quando conversava com o mestre Felipe de Riachuelo e o mestre Heraldo Lins na noite em que os dois se apresentaram no bar do Zuza, eles teceram comentários sobre a atuação com os bonecos em escolas. Mestre Felipe de Riachuelo fez um desabafo:

⁸⁶ Novela “Amor à vida”, de Waleyr Carrasco, exibida pela Rede Globo de televisão entre 20 de maio de 2013 e 31 de janeiro de 2014, exibiu o primeiro beijo gay na televisão encenado pelos personagens Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso).

Doutora, aqui na Serra da Melosa, minha comunidade, eu gosto mais de brincar com os meus bonecos. Aqui o povo se ri com as safadezas dos bonecos, eles gostam. Eu gosto mais de fazer o teatro assim como antigamente. Nas escolas você tem que tá com cuidado com o que os bonecos falam. Mas as crianças assistem coisas violentas na TV e ninguém diz nada. Tá vendo só?

Ouvi de alguns mestres ponderações sobre esta espécie de censura que eles enfrentam com os seus bonecos. A sociedade aspira por um teatro de João Redondo dentro das concepções do que se conceituou como um teatro moral, livre de elementos nocivos para a formação das crianças, um teatro pasteurizado. Porém, basta ligar a televisão, assistir a um filme ou ouvir determinadas letras de músicas que esse universo do politicamente correto desaparece. Os pais cuidadosos com a formação de seus filhos vivem atentos ao que estes ouvem e assistem a fim de evitar que uma formação não adequada aos valores estimulados dentro da família venha a ser prejudicada no processo de construção da educação da criança e do adolescente. Então por que a censura ao modelo de teatro de João Redondo tradicional feita por alguns pais e dirigentes de escolas? Será que existe de fato uma barreira igualitária a todas as manifestações artísticas ou a preocupação e censura maior se dá no âmbito da cultura popular? Será que a repressão à liberdade de expressão é muito mais intensa àquela produzida pelo povo e bem menos ao que a indústria cultural manipula por ser também de interesse a uma elite que fatura alto? Analisado por este ângulo, é possível dizer que a indústria cultural se apropriou de elementos da cultura popular para se tornar a única com direitos a manipulá-los da forma que lhe convier, devolvendo ao povo aquilo que lhe é próprio. Este se identifica com esses elementos e o consome agora revestidos e travestidos de cultura de massa. Lembrando aqui Carvalho (2010, p.41) que reflete sobre o processo de “espetacularização” e de “canibalização” da cultura popular. Ele considera que:

Os dois termos procuram exprimir a percepção e a consciência de que as culturas populares estão sendo expostas a um movimento crescente e contínuo de invasão, expropriação e predação, conectado basicamente com a voracidade das indústrias do entretenimento e do turismo e também com a cooptação de artistas populares por parte de políticos regionais populistas.

Expropriar o teatro de João Redondo de temas que lhe são caros por provocar o riso da plateia como ações escatológicas, *bullying*, violência e sexo, é provocar uma transformação radical e forçada por forças externas ao teatro que agem a favor de uma elite empresarial e estatal. O teatro de bonecos trabalha com o duplo do artista, logo é uma forma direta de relação entre artista e plateia. Ademais, os bonecos são figuras retiradas do próprio cotidiano social o que o faz estar muito mais próximo de uma ligação com aquele que o assiste. Há uma identificação direta com os personagens do teatro por parte da plateia que vai reconhecer o seu mundo através dos bonecos. Personagens como o bêbado, o padre, o astucioso, o maconheiro, o valentão, o policial, o político, a beata, a donzela, a mãe, a prostituta, etc. fazem parte do cotidiano do povo, logo são todos reconhecíveis. Cada personagem traz sua personalidade e características que o diferencia de outros. Como não trazer também temáticas que movem a vida desses personagens? Como não trazer também o seu jeito de falar e de agir em sua sociedade? Por que a realidade quando mostrada na televisão, filme e músicas é aceita e nem sempre censurada? A televisão e o cinema são feitos de imagens que sugerem uma ficção da vida, mas que na verdade se alimentam da vida para se produzir. Para Debord (2003, p. 13),

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num fluxo comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo *à parte*, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba nas imagens autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo.

Ao observar a dinâmica da prática e do saber do teatro de João Redondo do RN no espaço escolar, compreendo que ele está dentro de um processo de reelaboração de seus códigos, ele resiste e persiste procurando maneiras de atuar sem perder espaços duramente conquistados. O teatro de João Redondo do RN, no espaço escolar, se constrói longe de seu

território de origem e atende a uma necessidade específica de sua comunidade; deixa de ser transmitido através de um circuito próprio para se reconfigurar não nas mãos dos mestres, mas nas mãos de terceiros que o tomam como conteúdo pedagógico, o utilizam como recurso didático, serve de ferramenta lúdica para facilitar a comunicação e o aprendizado dos alunos. A prática e o saber nesses casos analisados transbordam sobre si mesmo, percorrendo espaços, estendendo suas raízes em direção a diferentes horizontes, deixando escapar o conhecimento que apenas os mestres detinham. Agora, a prática e o saber se diluem em meio aos objetivos de um projeto pedagógico. Abre-se uma porta para que mais e mais pessoas possam ter não só o entretenimento, o momento prazeroso que o teatro de João Redondo proporciona, mas também a experiência e o conhecimento sobre ele.

As apresentações dos mestres nas escolas resistem a esse transbordamento e fluidez da informação, mostra o teatro de João Redondo em sua essência, persiste em sua luta para manter seus elementos identitários e sua tradição, sem se fechar às inovações. Os mestres, em apresentações nas escolas, reelaboram o seu teatro tornando-o moral e didático para atender aos objetivos pedagógicos e entreter ao alunado educando-os. Neste ponto ele, se espetacularizar e se canibaliza, segundo Carvalho (2010), pois se adapta ao contexto como um todo eliminando elementos que poderiam ser nocivos à formação do aluno e retorna com esses elementos travestidos de outra forma, porém aceitáveis pelos seus agenciadores. Pasteuriza-se ao se tornar isento de qualquer coisa que possa vir a fazê-lo sair do politicamente correto.

A cultura popular é a cultura da resistência e persistência, ela sempre vai procurar se adaptar, estender suas raízes em busca de alimento para sobreviver. Ela aciona e se conecta a diversas áreas para manter-se viva. Finca suas raízes na tradição se associando com as inovações a fim de poder se renovar, se reelaborar da maneira como o povo consegue entendê-la. Como diria Torres (2007, p. 121), “A cultura popular possui duas grandes pernas: a comunicação e a criatividade. A cultura que não se comunica, fica muda. Aquela que não cria, morre”. Ademais, por trás dela, está o homem com suas habilidades e subjetividades para se expressar e compreender o mundo. Não importa se a cultura popular se espetaculariza, se globaliza, se pasteuriza, importa saber como esse processo acontece, quais os fatores entram nessa relação e como o povo manuseia essa cultura.

3. Circulando nas ruas

No III Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Rio Grande do Norte, em agosto de 2015, conheci Emanuel Anderson de Souto Veríssimo, mestre Emanuel Bonequeiro, da cidade de Caicó, RN. De presença marcante pelo seu tamanho e voz que dispensa microfone, o mestre se mostrou aberto a dar entrevistas e falar sobre o seu teatro. Passamos então a conversar e a manter contato via *WhatsApp*⁸⁷ para obtenção de dados para a minha pesquisa. O mestre me adicionou no grupo Bonecaria no *WhatsApp*, um grupo que congrega mestres bonequeiros de todo o Brasil.

O que mais me chamou a atenção na primeira conversa que tive com o mestre foi a sua sensibilidade para filosofar sobre o teatro e o fato dele afirmar que gosta mesmo é de se apresentar nas ruas, em feiras e calçadas. Explicou-me com detalhes como ele circula com os seus bonecos dentro do RN e no estado vizinho, a Paraíba. Vivendo exclusivamente da sua arte, ele formou uma rede de amigos com quem ele pode contar para dá-lhe pousada quando chegar em alguma cidade para se apresentar.

O mestre Emanuel Bonequeiro recebe convites para fazer apresentações também em escolas ou em outros lugares, mas ganha mesmo a vida nas ruas. Disse saber os dias de feira em cada cidade da região do Seridó, assim, ele vai de cidade em cidade apresentando os seus bonecos. Afirmou ter começado a brincar como forma de trabalho no ano de 2007. Fez um boneco ventríloquo em 2005 e começou a brincar em festas de aniversários, as pessoas o convidava para a festa com interesse na sua brincadeira, ele findava presenteando o aniversariante com a sua arte.

Muitas vezes eu era convidado por gente que eu nem conhecia. Eu dizia: _ Mas eu nem lhe conheço, não sei nem o que vou lhe dar. E a pessoa dizia: _ Leve o seu boneco. E eu levava, não cobrava nada, só pela brincadeira mesmo e para agradecer as pessoas. A partir de então eu comecei a brincar com o boneco ventríloquo. Em 2007, que é quando

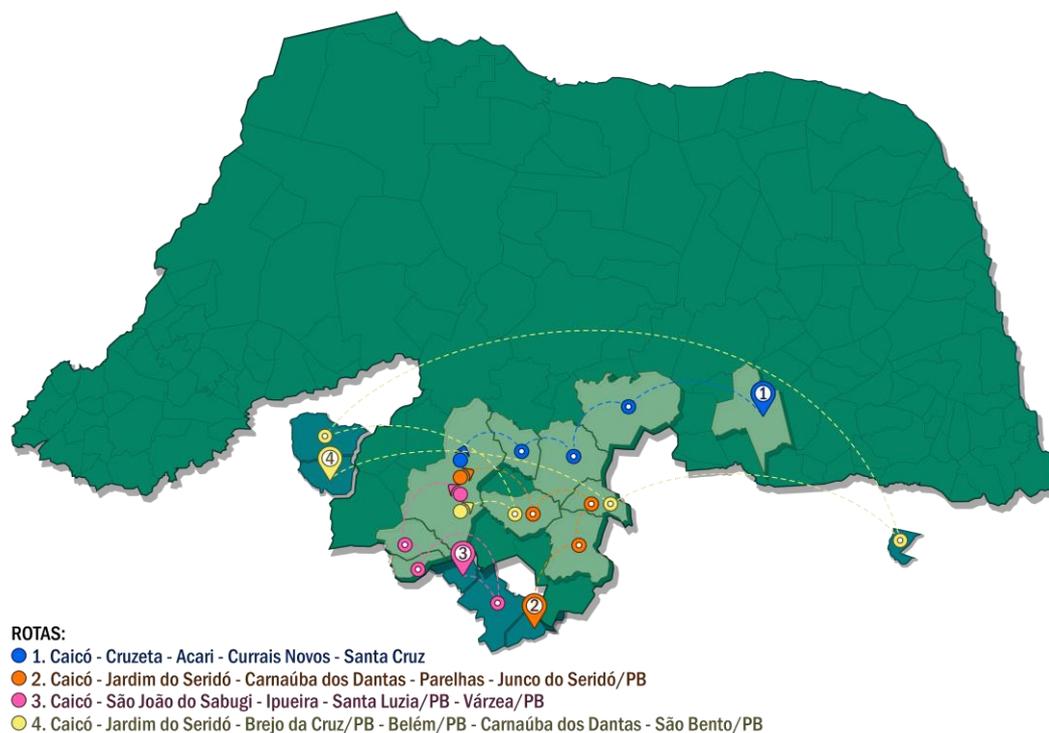
⁸⁷ A partir do ano de 2017.

eu começo a contar o meu trabalho com os bonecos, Dodora Medeiros que é da Casa de Cultura do Caicó me chamou para fazer uma apresentação na festa de Santana. Fiz os bonecos e me apresentei por meia hora. Desde então eu não parei mais de me apresentar profissionalmente. Então eu comecei a trabalhar.

O mestre contou que a sua preferência é a rua porque acontecia dele brincar um mês e depois não aparecia mais contratos, então ele começou a se apresentar na rua para exercitar, pois, segundo ele, “O bonequeiro que não se exercita começa a regredir, perde a qualidade de seu teatro”. Pensando assim, ele começou a ensaiar na rua, atrás da igreja de Santana em Caicó, RN. Sempre aparecia a meninada para assisti-lo e ele foi criando gosto pela brincadeira na rua. Quando a sua mãe faleceu, ele assumiu a rua como alternativa e produção. Começou a andar pelas regiões vizinhas com os seus bonecos de sexta a segunda-feira para exercitar e para ganhar algum trocado. O mestre explicou como ele circula com o seu teatro dentro de uma rede de amigos criada por ele.

Eu tenho uma rede de amigos, Caicó é o centro, é o pólo. Então quando eu vou pra banda de Natal eu vou pra Cruzeta, Acari, Currais Novos e Santa Cruz. Quando eu vou pra banda de Parelhas aí eu faço Jardim do Seridó, Carnaúba dos Dantas, Parelhas e começo a entrar no estado da Paraíba pela cidade de Junco e vou por ali. Quando eu vou pra o outro lado mais pra o norte de Caicó eu pego São João do Sabugi, Ipueira, Santa Luzia e Várzea. Quando eu tiro pro lado oposto de Caicó eu vou pra Jardim do Seridó, Brejo da Cruz, Belém, Carnaúba dos Dantas e São Bento. E daí as vezes vou até pro Alto Oeste, chego mais pra Paraíba e vou criando uma rede de amigos onde geralmente eu saio de Caicó e passo um final de semana então eu consigo uma casa pra mim dormir onde eu tenho uma base lá e eu saio de Caicó faço essa base, durmo lá e volto na segunda-feira. E assim vou criando uma grande rede tanto de amigos quanto de expansão do meu trabalho.

Mapa com rota feita pelo mestre Emanuel Bonequeiro.



Designer gráfico por Alyana Macêdo.

O mestre Emanuel Bonequeiro é uma dessas raridades que ainda consegue viver somente de sua arte com os bonecos. Possuidor de grande vitalidade, criatividade e simpatia, ele se aproxima muito do modo de circular a prática e o saber do teatro utilizada por muitos dos mestres de outrora como foi o caso do mestre Bastos, que perambulava de cidade em cidade botando bonecos e pousando na casa de amigos. O mestre Francisquinho e o mestre João Viana me contaram que, em época de seca, quando ficavam sem trabalho, eles saíam pelas proximidades de suas cidades botando boneco para arrecadar algum dinheiro. Dona Maria, esposa do mestre Francisquinho, me disse que ele passava semanas e até meses pelo meio do mundo sem dar notícias, só botando boneco, isso a deixava extremamente aborrecida, mas que não podia fazer nada, pois não tinha trabalho na cidade onde moravam.

Caicó é onde o mestre Emanuel Bonequeiro fincou a sua base, lá ele possui moradia própria, que transformou num centro de cultura popular chamado “Casa do Benedito”. Lá, ele confecciona os seus bonecos em papel machê ou madeira imburana, faz oficinas de máscaras e de bonecos com a criançada da redondeza, ajuda a organizar o bloco de carnaval “Ala Ursa

do Poço de Santana”, o bloco do Magão, e faz os seus ensaios teatrais. Na cidade, ele ainda participa de uma Ong e do projeto do SESC com o teatro de palco. É uma pessoa bastante ativa dentro de sua comunidade.

Apesar de receber contratos para botar bonecos, não é o suficiente para a sua sobrevivência, por isso ele vai atrás da plateia, como ele mesmo diz:_ “Não espero acontecer. Vou onde o povo está. É disso que eu gosto, de estar no meio do povo”. A sua plateia é heterogênea, muito diversificada. Quando se apresenta na feira a plateia é flutuante, movente, formada por pessoas que chegam aquele lugar com outras finalidades e se deparam de repente com um artista popular e seu bonecos. Não é uma plateia que vai se sentar para assisti-lo do início ao fim, mesmo porque não há cadeiras para acomodar a plateia. O mestre fez uma análise sobre o público de feira:

O público de feira é muito rotativo. Dificilmente você tá na feira e tem uma pessoa lhe vendo e quando você entra pra barraca e depois sai dificilmente aquela mesma pessoa vai estar ali te assistindo. Porque você vai de encontro ao público. Por um acaso você tá ali, o público foi pra fazer a sua feira de comprar a fruta, a verdura, a carne, mas não espera que tem um bonequeiro. É diferente de você organizar uma apresentação numa praça, a pessoa vai a praça pela apresentação e não pelo costume de ir à praça. E na feira você tem que estar em dia com sua criação, você tem que estar refletindo pra que uma orquestra chamada teatro de João Redondo funcione. Porque a orquestra do teatro de João Redondo ela tem uma sinfonia fora, é uma grande ópera. Tem a sinfonia que é a rua e o público, tem o boneco que é o maestro e dentro da barraca tem o balé onde o bonequeiro tem a alternativa de quando pegar um pau e pode tá naquele canto, porque se não tiver naquele canto ele não consegue apresentar e deixa a desejar na qualidade de sua apresentação. E como funciona comigo na rua. Eu tenho um baú escrito “Ajude o artista”, junto com esse baú eu levo um som, armo a barraca, coloco os bonecos arrumados dentro da barraca e começo o trabalho de ventriloquia fora da barraca. Às vezes eu danço com o boneco. A música e a minha performance fora da barraca são para chamar o público.

Quando circula por cidades vizinhas à sua, o mestre Emanuel Bonequeiro amplia o seu campo de atuação, o que é muito positivo para a vida do teatro. Ele cria formas de sustentabilidade sem esperar que o contratante o procure ou que o estado lhe forneça recursos para que ele realize a sua brincadeira. A falta de políticas públicas específicas que priorizem o TBPN, de mais incentivos que estimulem os mestres a fazerem a brincadeira, de maior valorização da manifestação quanto um bem cultural que expressa a vida de uma sociedade, não chega a ser um impedimento para que o mestre persista em sua arte.

Brochado (2014, p.94) pontua sobre esta necessidade de recurso e de uma política pública que vise a salvaguarda do Bem, principalmente para os da velha geração, dizendo que:

O apoio e a realização de contratos por parte das prefeituras locais é crucial para a sobrevivência do Bem e de seus brincantes, tanto como arte, quanto como trabalho. São nestas comunidades que os bonequeiros mais velhos encontram sentidos mais profundos para a realização das suas brincadeiras e, conseqüentemente, são ali que elas se revelam em sua plenitude. Sendo os bonequeiros reconhecidos pelo público, mas também pelos poderes públicos, e podendo viver de forma digna a partir da prática e da circulação de suas brincadeiras, outros, com certeza, desejarão dar continuidade ao Bem. Não apenas como forma de trabalho, mas também como forma de expressão e arte, que dá sentido e estrutura a vida em comunidade.

Acompanhei o mestre Emanuel Bonequeiro durante uma apresentação na feira livre de Santa Cruz, RN. Encontrei-me com ele às sete horas da manhã e seguimos por dentro da feira a procura de um lugar para ele armar a sua tolda. Andamos bastante por entre as barracas e pessoas, até que ele parou numa para pedestres rua lateral a feira. Perguntei a ele por que ele demorou tanto para escolher um lugar e ele me explicou que ele não conhecia aquela feira, que era a sua primeira vez ali, por isso não conhecia um ponto favorável a ele e seus bonecos. Ele também estava procurando algum violeiro para se juntar a ele:

Em feira livre do interior sempre tem algum violeiro. Eu procuro armar a minha tolda perto dele porque acredito que seja um ponto já conhecido pelas pessoas e posso também fazer parceria com ele. Tem que sentir a feira, as pessoas. Não posso armar em qualquer lugar. Tem o barulho próprio da feira que pode interferir, tem o fluxo de pessoas que precisa ser intenso onde eu ficar com os meus bonecos, entende? Aqui eu não consegui um violeiro. Resolvi armar aqui nesta rua porque é rua para pedestres que estão transitando pela feira. Tem lojas (olhou em volta). Eu também tenho que ver se as pessoas que ocupam esse lugar permitem que eu fique. Observo a cara delas. Você viu que quando a gente ia entrando aqui na rua aqueles homens que estavam sentados ali disseram: _ Olhe o artista! Pode ficar aqui mesmo. É ali que eles se arrumam, é ali mesmo.

Percebi que, mesmo se apresentando na rua, um espaço público, o mestre procura a aprovação das pessoas que frequentam aquele espaço. Não é chegar e montar a sua tolda onde ele quiser, ele estuda a dinâmica do espaço, as pessoas, a sonoridade e concorrência com possíveis ruídos sonoros, as condições de acomodação da sua plateia, a incidência do sol, etc. a sua apresentação em espaço público requer um planejamento e organização para que o seu espetáculo aconteça de maneira satisfatória.

Ao encontrar o local, ele coloca logo um forró em sua caixa de som para começar a atrair as pessoas. Começa a armar a sua tolda, estende uma lona azul no chão para as crianças sentar, faz performance com o seu boneco ventríloquo, recita poesias de cordel, dança tocando uma rabeça⁸⁸. Quando vê que já tem um público significativo, ele começa a colocar os bonecos do teatro de João Redondo.

Se apresentar em espaço público e aberto a circulação do povo é trabalhar com incertezas, é estar pronto para o imprevisto, é estar literalmente dentro do povo, em diálogo com ele. O mestre Emanuel Bonequeiro, quando se apresenta nesses espaços, ele e seu teatro se tornam parte de um sistema complexo e orgânico que tem sua própria dinâmica e singularidades. Neste espaço, ele se sente livre para criar performances e falas para os seus bonecos, trabalha temas da tradição, pois sabe que assim tem garantia do riso. Na rua, o

⁸⁸ Disse ainda estar aprendendo a tocar rabeça, não sabe direito.

mestre é o seu agenciador, é ele quem define o que falar, quando falar, pra quem falar. Observei-o com o seu boneco ventríloquo. Havia uma senhora que aparentava uma idade acima de 60 anos, assistindo aos bonecos. O boneco resolveu mexer com ela dizendo que ela já não fazia mais nada na cama. Ela se revoltou contra o boneco e começou a esbravejar dizendo que o boneco não sabia era de nada, que ela estava com tudo em cima. O povo gargalhou com a cena. A senhora seguiu seu curso e desapareceu. Cerca de uns dez minutos mais tarde a mesma senhora voltou e começou a discutir com o boneco novamente tentando reverter a sua situação de impotência sexual. O mestre segurou a discussão e aproveitou para falar coisas engraçadas através do boneco. Após a apresentação, comentamos sobre a insistência da senhora em discutir com o boneco e ele lembrou de um fato acontecido com outro mestre tempos atrás para justificar o comportamento que muitas pessoas têm diante dos bonecos que são tomados como seres vivos dotados de inteligência.

Contou que um brincante, ao se apresentar certo dia numa feira com o seu boneco ventríloquo, era a todo momento incomodado por um bêbado. Lá pelas tantas e já saturado com o bêbado, o bonequeiro fez o boneco dizer que ia pegá-lo na porrada se ele não fosse embora logo. O bêbado desapareceu e voltou com um policial logo em seguida. O policial perguntou ao bonequeiro quem era Benedito que havia ameaçado o bêbado: “Vim aqui para prender o Benedito”, dizia ele. O bonequeiro teve que explicar ao policial que Benedito era o boneco.



Imagem 49 - Mestre Emanuel Bonequeiro e seu boneco ventríloquo em rua da cidade de Santa cruz, RN.

4. Circulando em novos meios: TV, DVD e *internet*

O TBPN não conhece fronteiras quando se trata de espaços para atuar. Outrora era comum os mestres apresentarem seus bonecos em praças, bares, sítios, quermesses, feiras livres, enfim, onde quer que o ajuntamento de uma plateia fosse possível. Isso se dava muito mais em meio a própria comunidade do mestre e em meio a pessoas que compreendiam seus sentidos e valores simbólicos. Era uma forma de diversão muito apreciada antes da chegada da televisão na nossa sociedade. Mestres como Felipe de Riachuelo, Francisquinho, Manoel de Dadica, Emanuel do Fole, João Viana, Tio João da Quadrilha, Marcelino de Zé Limão e Geraldo Maia, que viveram essa época, afirmam que a televisão quase sepultou o teatro de João Redondo. As pessoas passaram a ter uma outra forma de diversão requisitando cada vez menos àquelas que lhes eram caras culturalmente e que identificava o seu grupo.

Com a chegada da televisão ao Brasil em 1950, o comportamento social começou a experimentar uma mudança não só pela predileção de um ou outro entretenimento, mas também nos hábitos e convivência em família e em grupo. A televisão, um dos legados da cultura de massa que está vinculada com a indústria cultural, submete toda expressão cultural a um mesmo ideal comum e homogêneo. Segundo Theodor W. Adorno (1985, p. 118), “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural”. A televisão está presente no dia a dia do brasileiro do mais rico ao mais humilde, injetando nas mentes de seus assistentes ideologias e padrões estéticos com a pretensão de promover uma visão de mundo unificada. Tudo parece se planificar no horizonte cultural com a indústria cultural, destituindo a paisagem dos relevos culturais que diferenciam grupos e sociedades. Porém, ela não consegue homogeneizar as expressões populares do modo como gostaria, pois brechas sempre existirão para que o povo exerça o seu papel criador trazendo para o meio das manifestações aquilo que causa a diferença entre uma coisa e outra. O TBPN, quanto expressão da cultura popular, também é afetado pela indústria cultural de forma direta ou indireta.

Durante um período, o mestre Heraldo Lins participou com os seus bonecos do programa Cafundó, produzido por Geraldo Maia, na TV Assembleia. Segundo informações colhidas de uma página do Facebook, “O programa Cafundó resgata da cultura popular, mostrando as superstições do povo, a literatura de cordel, a música de viola, causos e

entrevistas com artistas da terra, aproximando a TV Assembleia da população do Rio Grande do Norte”. Ao se tornar uma das atrações do programa televisivo, o mestre e seus bonecos se aliaram à cultura de massa para chegar aos seus consumidores em maior número possível. A televisão lhes possibilitou uma ampla divulgação da prática e do saber, retirando, por uns momentos, da condição de aprisionamento dentro de sua comunidade de origem. Aparecer na televisão é ganhar o status de estrela, é receber um olhar ressignificado daquele que o assiste. O mestre Heraldo Lins disse-me que fazia as apresentações no programa para divulgar o seu trabalho e para buscar uma valorização do teatro de João Redondo dentro da sociedade.

Lembro-me da primeira vez em que estive na Serra da Melosa para conversar com o mestre Felipe de Riachuelo, ele concordou em ser um dos meus interlocutores na pesquisa, mas com uma condição, não gravar em vídeo a apresentação dele e divulgar por aí. Aceitei a sua condição. Logo em seguida ele se justificou:

Não quero a minha brincadeira gravada em vídeo. Tem brincante que tem DVD da sua brincadeira e até vende o DVD, como Raul e Heraldo, mas eu não gosto. As pessoas pegam e copiam. Essa é uma opinião minha. Não quero. Agora se você me perguntar se eu copio as piadas dos outros brincantes eu vou responder que sim, assim como eles também copiam as minhas, as que eu crio. Agora, se você grava, aí ... qualquer um pode copiar e fica assim uma bagunça.

Meses depois ele comentou um fato que explicava melhor a sua preocupação em não permitir a gravação de sua brincadeira em DVD ou até mesmo em divulgá-la na *internet*.

Olhe o que eu falei de deixar gravar a brincadeira. Tem uma escola aqui em Riachuelo que a professora tem um DVD do show de Heraldo Lins. Até aí tudo bem, mas veja, ela me falou toda contente que trabalha o teatro de João Redondo com os meninos na escola. Eu perguntei: _Como você faz? Ela respondeu que passa o DVD do Heraldo pros meninos, eles assistem. Aí pega uns meninos, uns bonecos de luva e os meninos se apresentam. Sabe como/ você não vai acreditar. Ela bota o DVD pra rodar, as crianças não vê as imagem, só escutam a fala do Heraldo, mas os meninos ficam movimentando os

boneco por cima do pano assim. Tá vendo aí? Isso acaba com o teatro. Os bonecos não falam nada, ficam lá só assim, assim mexendo. Por que não chama logo um brincante de verdade pra fazer o teatro pras crianças?

Compreendi a preocupação do mestre Felipe de Riachuelo. Percebi que as inovações tecnológicas estão totalmente integradas ao cotidiano das pessoas, que já não tem como voltar atrás. As inovações percorrem um caminho sempre ascendente, sem volta, portanto, é preciso aprender a lidar com ela da melhor maneira possível. O que aquela professora fez foi utilizar uma mídia como ferramenta de trabalho desconsiderando uma série de fatores que poderiam contribuir com maior eficácia na construção do conhecimento de seus alunos. Talvez por falta de conhecimento e de esclarecimento de como poderia explorar melhor aquela mídia, talvez por falta de recurso financeiros para contratar um mestre para colocar os bonecos para as crianças, talvez por considerar mais fácil fazer o que fez sem se preocupar com o saber. O que é preciso refletir e analisar é a natureza desses novos meios de circulação da prática e do saber do teatro. Como eles estão sendo emitidos e como estão sendo recebidos.

O mestre Felipe de Riachuelo, assim como os demais mestres, vivencia uma relação com o poder, que nem sempre é o estado, empresas ou instituições, mas com o poder ideológico que está colado à tecnologia. Ele está longe de ser uma pessoa neutra nesta relação, simplesmente reage a ela o quanto ainda pode. Ele prefere ser assistido ao vivo, a manter o contato direto com a sua plateia, a senti-la da melhor forma possível. Ele é um intérprete e a plateia o seu ouvinte, esta precisa estar presente para que seu teatro aconteça. Seu teatro se configura como *coisa*, me apropriando da ideia de Ingold (2013), pois se constrói e se reconstrói no ato. Possui trajetória e história. Não finda, não se aprisiona numa gravação. Quanto intérprete do próprio teatro, ele procura emocionar seus ouvintes arrancando-lhe risos numa clara relação de conhecimento um do outro e de emanção de sentidos.

As sociedades tradicionais distinguem nitidamente a operação do intérprete e a de uma linguagem autorizada, transmitida impessoalmente, à qual ele só faz emprestar seu talento: o auditório o julga em consequência e aceita ou recusa definitivamente as inovações individuais. Nossas sociedades da moda não funcionam de maneira radicalmente diferente: o ouvinte espera do intérprete um certo

discurso, uma linguagem da qual ele conheça as regras, livre de todo domínio particular exclusivo. (ZUMTHOR, 2010, p. 260)

Todo brincante é um intérprete de um texto oral que exige dele uma performance com a voz e com os bonecos. Seu conhecimento é herdado e alicerçado na tradição. A transmissão da prática e do saber se dá no campo da oralidade, podendo ele ser o criador do texto ou um simples reprodutor dele. Considerando o mestre como um intérprete de um texto que é construído na tradição em diálogo com a inovação, que foi transmitido na oralidade de mestre para mestre e que necessita de uma performance para interagir com a sua plateia, busca-se entender como acontece o jogo entre mestre, bonecos e plateia quando esta prática e saber circulam na *internet*, TV e DVD, por serem de natureza diferente daquela conhecida pelo teatro de João Redondo dentro da tradição. O que muda e como o teatro se adapta a eles. O que se perde e o que se ganha.

Não podemos desconsiderar que na sociedade atual o uso da mídia gravada tem facilitado enormemente a propagação da informação. Em se tratando do teatro de João Redondo, quando o ouvinte se propõe em assistir a uma gravação de um DVD ou a um vídeo publicado na *internet*, ele perde o engajamento por inteiro da performance no momento da apresentação. Para Zumthor (2010, p. 272) o uso da mídia gravada deixa parte do ouvinte insensível. Este pode rever a gravação várias vezes, que irá se apresentar sempre da mesma maneira, pois o momento da ação foi congelado, eternizado, se assim podemos dizer. Ademais, a mídia eleva a um status de estrela o mestre. Aquele que assiste o faz em sua solidão. Zumthor (2010, p. 273) alerta que “O estrelismo constitui, em nosso mundo, um fator indispensável ao funcionamento da mídia ...”

Quando circulam numa mídia gravada, na *internet* ou na televisão, a prática e o saber do teatro sofrem alterações devido à natureza do meio no qual circulam. O teatro em si é tido como arte do momento, arte efêmera. Terminada uma apresentação do teatro de João Redondo a tolda é desmontada, os bonecos se calam e se tornam inertes trancados dentro de uma mala e o mestre volta aos seus afazeres do cotidiano. Assistir a uma apresentação gravada em vídeo do teatro João Redondo difere muito de uma apresentação ao vivo. Quando ao vivo o teatro é movente, se modifica a cada nova apresentação, a plateia influencia na

dinâmica e transformação do teatro em tempo real. Há uma intimidade entre plateia, mestre e bonecos. Enquanto no teatro em vídeo temos o congelamento de um momento, pode-se repetir este momento quantas vezes quiser dia após dia, ano após ano. A gravação pode ser assistida por apenas uma única pessoa ou mais, estas, já não podem interagir e influenciar na construção do teatro naquele momento de apresentação.

O teatro de João Redondo gravado numa mídia ou publicado em meio virtual se transforma em algo diferente, experimenta a sua desmaterialização, se torna um *objeto*, que para Ingold (2013) seria algo fechado em si mesmo, finalizado, que não necessita de alterações. O saber e a prática do teatro de João Redondo, quando gravado em vídeo, ficam aprisionados a espera de alguém que o liberte temporariamente. Alguém que queira assisti-lo numa tela gelada de TV, *notebook*, celular, etc., que se interesse em compreendê-lo e lhe dar significados. A gravação em vídeo carrega um saber retido que rompe com o tempo e espaços, podendo ser transportado de um lugar a outro por meio de algum tipo de mídia ou publicado na *internet*. A prática e o saber do teatro de João Redondo, quando engessado numa gravação em vídeo, possibilita que o outro o carregue para onde quiser, o exiba a plateias diversas por razões próprias e múltiplas. Possibilita ainda que seja enviado aos seus simpatizantes e amigos, que seja arquivado como uma forma de registro e garantia de memória a ser acionada sempre que se desejar, que seja exibido em espaços variados. O teatro de João Redondo, quando gravado em vídeo, torna-se um cidadão do mundo totalmente integrado a cultura tecnológica.

Esses novos espaços possuem outra natureza que não aquela já experienciada pelo teatro até então. Nesses espaços, que são virtualizados, toda matéria se torna códigos que atendem a um outro tipo de linguagem. São códigos que são compreendidos pela massa e por isso mesmo utilizados para alcançá-la, para espalhar a informação, o máximo possível. Ao se integrar a esses novos meios de comunicação, que se vestem com a cultura da informatização e de massa, a exibição do teatro de João Redondo acontece sem a presença do mestre e seus bonecos, de um contrato e de uma plateia quanto conjunto de pessoas que assistem a uma manifestação no momento em que ela acontece. Ademais, circular por esses novos meios, torna o mestre e seus bonecos, estrelas. Fortalece um status que já existia na relação mestre/plateia, mas que era sutil.

Certo dia, Vera, a esposa do mestre Heraldo Lins, me contou que havia sido abordada por uma mãe e suas crianças para pedir o autógrafo do mestre, pois havia reconhecido o carro adesivado com propagando do seu show. A mãe das crianças disse-lhe que os seus filhos eram fãs do mestre Heraldo Lins e que sabiam todas as falas dos bonecos. Que havia baixado o “Show de mamulengos de Heraldo Lins” do *youtube* e gravado num *pen drive* para os filhos assistirem com os seus colegas. Ela disse ter levado a gravação para a escola que dá aula para exibir aos seus alunos.

A performance gravada será sempre a mesma assistida repetidas vezes, ganha a plateia infantil por se tornar uma fonte de entretenimento para elas. Segundo Zumthor (2010, p.267), ao falar sobre o uso dos meios auditivos em substituição a uma assistência direta da performance na poesia oral, pondera o quanto essas inovações agem na percepção do ouvinte. Diz que: “Disco, gravador, cassete ou rádio, os meios auditivos tendem a eliminar, com a visão, a dimensão coletiva da recepção. Em contrapartida, eles atingem individualmente um número ilimitado de ouvintes”.

A prática e o saber do teatro de João Redondo, ao circularem por espaços não físicos, DVD, TV, *internet*, se ajustam a uma condição imposta pela natureza do meio audiovisual de propagação da informação. Se reatualiza atendendo aos anseios de uma sociedade cada vez mais dependente e imerso no mundo das imagens. Se aproximando da poesia oral gravada em disco, fita cassete ou ouvida em rádio como Zumthor (2010) analisa, a performance do teatro gravada em vídeo e propagada em DVD, TV e *internet*, vai um pouco além da simples audição, ela também é imagem. Imagem em movimento que dá a falsa sensação de realidade. Cada vez mais o mundo é compreendido através das diferentes formas de representações criadas pelo homem. Acredita-se em imagens e afasta-se do real. Esta forma de ver e de compreender o mundo, através de sua representação em imagens, acompanha o homem desde épocas pré-históricas.

Importa aqui, nesta análise, compreender que a performance do teatro de João Redondo agora se encontra também aprisionada numa gravação em vídeo transformando-a em um *objeto* que se exhibe inalteradamente. O que se ganhou com a gravação das apresentações e dos depoimentos dos mestres é que agora tem como manter um registro de suas ações, de arquivar, de manter uma memória do teatro de João Redondo do RN, pois, em todas as

apresentações em que estive presente observando mestres, bonecos, contratantes e plateias, o uso do celular para fotografar e capturar imagens em vídeo esteve presente em grande quantidade. Observei pessoas da plateia que optavam em assistir ao teatro pela tela do próprio celular enquanto gravavam a apresentação em vídeo em lugar de assistir e apreciar os bonecos ao vivo. Vejo que há uma grande preocupação por parte de algumas pessoas da plateia em gravar aquele momento ímpar e prazeroso para vivê-lo depois. Quando perguntei a um grupo de alunos por que eles se preocuparam em gravar em vídeo a apresentação do teatro do mestre Emanuel Amaral, eles foram unânimes em dizer que queriam assistir depois.



Imagem 50 - Crianças gravando em vídeo a apresentação do mestre Emanuel Amaral e mestre Gabriel na Escola Municipal Nossa Senhora das Dores, Quintas, Natal, RN.

Assim, nessas condições, considero o saber como um *objeto*, segundo Ingold (2012), não mais uma *coisa* como considerei no início da escrita desta etnografia, uma vez que ele se encerra em si mesmo, se torna pronto, acabado, finalizado. Porém, algo maior é ofertado a esse “saber *objeto*”, a possibilidade de poder estar em muitos lugares ao mesmo tempo, de

romper fronteiras geográficas e temporais. Como este saber é percebido e quais os sentidos a ele são atribuídos são questões que merecem ser observadas e analisadas numa nova pesquisa. Com esta nova maneira de circulação da prática e do saber importa compreendê-lo, em sua recepção, dentro de um contexto cultural e das subjetividades de quem assiste, condição para que o saber saia do estado de *objeto* para voltar a se tornar *coisa* novamente, agregando valores e sentidos em sua existência. A *coisa*, ao se desprender do *objeto*, passa a agregar elementos que participam do seu processo de vida, da sua experiência, da sua vivência e da sua transformação. O saber do teatro João Redondo, ao ser consumido por uma assistência em qualquer parte do mundo, sofre uma interpretação que pode ser múltipla e talvez não aquela almejada pelo seu produtor.

Compreendi os anseios daquelas crianças ao gravarem a apresentação e percebi o quanto a informação gravada em alguma mídia ou publicada na *internet* está naturalizada em nossas vidas. A maneira como buscamos informações e conhecimentos ganhou amplitude e novos caminhos que facilitam o processo. Durante esses anos de pesquisa, observei vários mestres do teatro de bonecos, não só do RN, mas do Brasil todo, pelo *Facebook*. Assisti a algumas gravações do teatro feito por eles através do *youtube*. Acessei uns poucos sites que tratam do assunto e *Instagram*. Percebi o quanto a tecnologia facilitou a pesquisa preliminar e o conhecimento. Antes eu precisava fazer campo longe de minha casa, me aventurar a procura de dados para a pesquisa. Agora, tenho a possibilidade de coletar dados para a pesquisa na tranquilidade do ambiente doméstico em frente a um computador. Isso não desmerece e nem isenta a minha presença *in loco*, mas me ajuda e facilita a obter dados. Porém, preciso estar atenta para a quantidade exagerada de informações que posso acessar. É preciso saber filtrar e focar, pois, com a prática e o saber circulando na *internet*, muitos caminhos se desenham, um leque de opções se abre. Os mestres que estão “ligados na *internet*”, de certa forma, se expõem e expõem o seu trabalho ao mundo, perdem o controle sobre a sua prática e o próprio saber, e, muitas vezes, desconhecem como seu teatro está sendo percebido e compreendido por aqueles que o assistem, que o seguem. Lembrando Sarlo (2000), ao dizer que não sabemos o que perdemos e o que ganhamos com a longa transição da cultura popular, que agora dialoga com os meios de comunicação de massa. Com a *internet* e mídias da cultura de massa perdemos a presença física com o teatro, perdemos a performance em seu momento de criação e de improvisação, perdemos a gargalhada coletiva. Ganhamos o registro, a memória,

a possibilidade de rever uma performance encerrada numa gravação em vídeo quantas vezes desejarmos, possibilidade de propagar por uma rede de comunicação que se conecta a quase todas as partes do planeta, podendo chegar a ser assistido por pessoas de língua e culturas diferentes e distantes. Para Sarlo (2000, p. 102),:

Onde quer que cheguem os meios de comunicação de massa, não passam incólumes as crenças, os saberes e as lealdades. Todos os níveis culturais se reconfiguram quando se produz uma reviravolta da magnitude implicada pela transmissão eletrônica de imagens e sons.

Com a chegada das inovações tecnológicas e informatização da comunicação, tempo e espaço desaparecem quase que por completo. A circulação da prática e do saber que antes se dava muito mais em cidades do interior e zona rural, se apresentando em sítios, bares e feiras livres, atualmente ganha cada vez mais espaço nas cidades grandes, entrando em condomínios, shopping, clubes, escolas, parques, hotéis. Depende de onde seja o evento acordado no contrato. O que pertencia quase que essencialmente ao meio rural e o que pertencia ao meio urbano já não se distanciam mais, pois as cidades se fazem presentes também no meio rural através das inserções tecnológicas. A comunicação de massa é para chegar a todos, por isso é massa:

(...) dentro das cidades, o mesmo tempo circula pelo sistema linfático dos meios de comunicação de massa para ricos e pobres, desempregados e membros da alta roda, idosos e jovens. A unidade nacional precisa tanto da comunicação pela mídia quanto antes precisou dos correios, das estradas de ferro ou da escola. (SARLO, 2000, p. 103)

O mestre Aldenir, de Santa Cruz, RN, postou no grupo APOTB do *WhatsApp* uma imagem de um teatro de sombras feito por um amigo dele da Turquia. Junto com a imagem ele escreveu: _“Achei interessante esse tipo de teatro de bonecos, de um amigo lá Turquia”. O

mestre Emanuel Bonequeiro respondeu em seguida: _“Que legal Aldenir gosto de pesquisar essas formas de bonecos atualmente eu tô gostando de descobrir mas sobre o teatro de bonecos de luvas orientais”. Mestre Aldenir comentou: _“É isso, amigo Emanuel. Essa interação que a *net* permite é riquíssima. E o lance é que a gente consegue trocar ideais com os caras lá do outro lado do mundo com ajuda do *google* tradutor”.



Imagem 51 - Retirada do grupo APOTB do *WhatsApp*.

Podemos perceber na conversa acima entre os dois mestres dois pontos importantes a serem analisados: o primeiro diz respeito ao interesse pela pesquisa do teatro de bonecos, seja ele qual for; o segundo é a utilização da *internet* como grande facilitadora de conexões e conhecimentos com universos diferentes. A pesquisa vem se configurando numa forma de aprendizado entre os mestres mais recentes nesta arte com o teatro de João Redondo. Não é um hábito dos mestres mais idosos, que aprenderam na forma tradicional e ali se fixaram. Aprender também através de pesquisas e observações de outros tipos de teatros de bonecos modula o olhar do mestre pesquisador sobre o próprio teatro. Este pode se deixar influenciar

pelo conhecimento, pela novidade, pelo que lhe parece inusitado e que possa ser também para o seu público. Existe a facilidade em se conectar com pessoas distantes geograficamente e culturalmente tendo um *google* tradutor que ajuda a romper com a barreira da língua, a *internet* proporciona isso. O mestre Aldenir chama de “meu amigo” um artista da Turquia que provavelmente ele nem conheça pessoalmente, mas que se identificam pela arte com os bonecos. Este é o novo contexto vivido pelos mestres e pelo teatro de João Redondo do RN, um abrir de janelas, uma ampliação de horizontes, uma grande rede de conexões possíveis, um alargamento de fronteiras. Assim como os nossos mestres pesquisam os de fora, estes também certamente procuram conhecer um pouco mais os daqui. Se estabelece, assim, uma rede de relações e de significados que pode contribuir para a construção e transformação dos teatros de ambos os lados. Hoje, a prática e o saber do teatro de João Redondo do RN não conhecem mais limites; rompeu fronteiras, alargou horizontes e, facilmente, podemos ter acesso a ele através de *sites* ou *blogs* dos mestres⁸⁹, ou de outros locais⁹⁰ que trazem informações sobre a arte deles.

Isso demonstra o quanto a cultura popular se adapta aos novos contextos e aos novos tempos, resistindo e achando brecha para persistir sem perder a sua essência maior, a criação pelo povo e para o povo. Pela *internet*, essa criação vem se desenvolvendo de uma outra maneira, pela natureza dela, mas tão importante como outrora. Com o uso da *internet*, já não se cria por uma necessidade tão somente de entretenimento e expressão de um determinado grupo, mas por necessidade de conhecimento e de trabalho de um mestre pesquisador. Precisamos estar cientes e conscientes dessa transformação na forma de compartilhamento da prática e do saber neste espaço chamado *internet*.

Santaella (2003), ao refletir sobre o lugar na *internet*, pondera que ele é um evento marcado por mudanças e aberturas, não possui rigidez nem fronteiras, possui sim fluidez e deixa marcas a serem seguidas: “(...) o espaço é híbrido, feito de fluxos interconectados e de rotas em vez de raízes”. (SANTAELLA, 2003, p. 102). Logo, é um espaço não fixo, que se

⁸⁹ Mestre Heraldo Lins possui um site: <https://showdemamulengos.wordpress.com/>; Grupo Caçua de Mamulengos um blog: <http://cacuademamulengos.blogspot.com.br/>

⁹⁰ Facebook, WhatsApp, Instagram, ...

conecta em rede levando a informação aos quatro cantos do planeta. Uma informação que atravessa fronteiras físicas, da língua, psicológica e culturais.

Quando eu soube que o mestre Alisson havia aprendido a prática e o saber não só com o seu avô, mas também pelo *youtube*, me causou surpresa. Observei o quanto o seu teatro é construído por fragmentos colhidos em um mundo real e um mundo virtual. O mestre Alisson optou em aprender este saber também através de vídeos publicados na *internet*, o que nos leva a comprovação de que ele é um produto do mundo tecnológico e da modernidade. Podemos dizer que ele vive entre dois mundos, ultrapassa fronteiras a todo instante. Em seu cotidiano, ele convive com uma vida rural banhada ainda por uma cultura pautada na tradição e com o mundo da tecnologia que o convida a se inserir numa outra cultura em que ele pode ter acesso sem sair de dentro da sua casa, sem se separar de seus familiares, sem abandonar a sua cultura interiorana. Vemos aqui que são dois mundos que dialogam e se conectam, impondo ao saber não somente uma força vital de resistência, mas também lhe requerendo uma adaptação a um novo espaço por onde ele foi levado a circular, o meio virtual. A resistência na cultura popular não é a não aceitação e incorporação da novidade, mas sim, uma forma de se manter viva dentro de um processo de transformação contínuo.

A transmissão do saber chegou ao mestre Alisson de forma direta e indireta. Direta pelo avô e indireta pela *internet*. O que atesta que os fios do saber do teatro de João Redondo percorrem espaços físicos e virtuais, se entrelaçam, se conectam, atam nós, promovem um diálogo muito íntimo entre tradição e modernidade. O saber do teatro de João Redondo que até tempos atrás em seu processo de transmissão exigia uma presença física, um face a face entre mestre e aprendiz, hoje se encontra integrado às novas tecnologias propícias a uma divulgação e transmissão, e quiçá, sua perpetuação.

O que estamos vislumbrando com o mestre Alisson é uma nova e diferente forma de aprendizado do saber do teatro de João Redondo. Em sua vontade em aprender a botar bonecos, Alisson assistiu vídeos de outros mestres pelo *youtube*, mas selecionou os mestres Heraldo Lins e Raul dos mamulengos para servi-lhe de sustentação na criação do seu teatro. Por que esses dois mestres? Perguntei a ele. O mestre Alisson me disse que o seu avô Francisquinho e o seu tio Elias os havia indicado por considerá-los muito bons. Do mestre Heraldo Lins, ele observaria a apresentação como um todo, e do mestre Raul dos mamulengos

a técnica de construção dos bonecos. Na primeira oportunidade que tive, perguntei ao tio do mestre Alisson, o Elias, porque ele e o seu pai haviam indicado o mestre Heraldo Lins e o mestre Raul dos Mamulengos. Ele me confirmou o que o mestre Alisson já havia me dito e acrescentou:

O Heraldo tem um teatro totalmente adaptado para esse mundo de hoje, totalmente, esse mundo moderno. No teatro dele não tem palavrões ou coisas que não se pode falar pra todo mundo, para as crianças. Ele tem um tempo curto de apresentação que é o que as pessoas que chama a gente pede muito. Hoje já não é em todo lugar que podemos colocar os bonecos o tempo que a gente quer. Tem que ser como eles querem. O Heraldo consegue fazer tudo muito bem como eles pedem. Ele tem muitos contratos.

A indicação dos mestres pelo avô e pelo tio ao mestre Alisson foi feita avaliando a capacidade de adaptação do teatro ao novo e a possibilidade de muitos contratos. Para eles, o mestre Alisson deveria sim aprender com a tradição, para isso ele tinha o avô, mas precisava também aprender com aqueles que se adaptaram ao novo⁹¹ e que, de certa maneira, conseguem dialogar com fatores da sociedade atual.

O mestre Alisson é o que podemos chamar de nativo digital, me apropriando de um termo utilizado por Santaella (2003, p. 203), ao diferenciar jovens que nasceram na era digital, num mundo encharcado pela tecnologia, e aquelas pessoas que nasceram antes de toda essa tecnologia, e que não conseguem ainda se integrar a ela. O mestre Alisson faz uso da tecnologia, tem *smartphone* e computador, sente-se confortável ao utilizá-los diariamente. Santaella (2003) comenta que estudos feitos sobre o cérebro humano na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, atestaram que a tecnologia, além de estar transformando nossas vidas, está também transformando nossos cérebros. Os nativos digitais jovens são os mais expostos a tecnologias digitais tendo os seus cérebros afetados por tal exposição tecnológica. Os estudos afirmam que a mente humana é flexível e modificável em resposta ao meio

⁹¹ Sobre o teatro do mestre Heraldo Lins já foi falado no capítulo 3. Quanto ao mestre Raul dos Mamulengos ele constrói os seus bonecos dando formas e acabamento com uma plasticidade e beleza que difere muito dos bonecos construídos outrora, rústicos e de aparência muitas vezes feia.

ambiente, o que leva a novas conexões neurais que acentuam as modificações cerebrais, habilitam o jovem para realizar multitarefas, a ter raciocínios complexos e saber tomar decisões.

A maneira como o mestre Alisson pensa o teatro surpreende até mesmo o avô e o tio dele, que o elogiam dizendo sempre: _Esse menino é muito esperto e inteligente! É assim desde pequeno. Durante nossas conversas, ele falou que o teatro para ele é coisa séria, que não quer fazer o teatro por brincadeira, quer ganhar dinheiro com o que ele gosta de fazer e lhe dá prazer. Para isso, continuou ele, precisa estudar e se preparar para o mercado. Saber ele mesmo gerenciar o seu teatro.

Ser um nativo digital, usar a tecnologia a seu favor, certamente é uma das diferenças encontradas entre o seu fazer e o fazer de seu avô e de seu tio. Ser um nativo digital o habilita a trabalhar um saber da tradição na atualidade sabendo seguir rotas, traçar outras tantas, se conectar com o mundo, romper barreiras de tempo e de espaços. Considero o mestre Alisson um sujeito da pós-modernidade, que articula saberes da tradição com os recursos oferecidos pela tecnologia. Isso o capacita a se integrar ao mundo atual, onde as coisas emergem e se diluem com extrema rapidez, um mundo em que a efemeridade é um fenômeno que impera em nosso meio modificando valores. Hine (2004, p. 16), ao refletir sobre o uso cotidiano da *internet* e sobre questões relativas ao seu processo de construção, afirma que “La postmodernidad parece haber encontrado en Internet su objeto, un mundo en el que “todo vale”, donde las personas y las máquinas, la verdad e la ficción, el Sí mismo y el outro se diluyen em um gran océano sin barreras ni distinciones”.

Estar *on line*, no ciberespaço, para se inteirar do que acontece no mundo real, torna o fato acontecido ficcional. A verdade ganha aspecto de irrealidade, porém credível. Os dois mundos, real e virtual, se misturam e se diluem, colaborando para que transformações ocorram na percepção do sujeito, na sua forma de conceber o real, na sua relação com o outro e com o social. A sociedade se constrói e se transforma pelo uso das novas tecnologias e as novas tecnologias, por sua vez, se constroem e se transformam pela forma como a sociedade a utiliza. Para Johnson (2001), o mundo da tecnologia e o mundo da cultura sempre estiveram em comunhão, unidos, se construindo e se reconstruindo dentro de processos associativos o que os tornam não findáveis nem tampouco encerrados em si mesmo. São mundos que vivem

em simbiose, que se complementam, que dialogam e que se configuram dentro de um processo ininterrupto e dinâmico. Apesar de Alisson viver num lugar afastado da vida urbana, ele está totalmente inserido no mundo tecnológico, sabe como usar as suas ferramentas e se vale delas.

Constatei esse processo associativo promulgado por Johnson (2001) quando o mestre Alisson se apresentou na Pousada Fulô da Pedra. Naquela época, o seu aprendizado ainda estava iniciando e também se dava via *internet*, através da virtualidade, da fragmentação do conhecimento, da não experiência. Presumi que tais fatores próprios da natureza virtual da *internet* estariam contribuindo para que ele construísse o próprio teatro a partir de suas leituras e olhares do que assistia no *youtube*. Esperava também encontrar rastros do teatro feito pelo seu avô, mestre Francisquinho em sua apresentação para uma plateia de artistas, fotógrafos e cineastas, que participavam de um *workshop* de fotografia⁹².

Observei, durante a apresentação, que o mestre Alisson fez o que vou chamar aqui de bricolagem⁹³. Pegou partes dos dois shows feitos pelo mestre Heraldo Lins⁹⁴, o folclórico, que traz passagens e personagens do teatro tradicional, e o didático, criado para atender a uma necessidade da CAERN de educar as crianças de escolas como economizar água, e compôs um só. Coincidentemente, a apresentação durou apenas 20 minutos, o mesmo tempo do show da CAERN do mestre Heraldo Lins. Junto com pedaços dos dois shows do mestre Heraldo Lins, ele juntou uma passagem presente no teatro do avô mestre Francisquinho e uma passagem que ele criou, do mendigo e a macaxeira.

Observei na apresentação do mestre Alisson, na maneira como ele estruturou o seu teatro, que ele colheu fragmentos dos dois teatros já citados e os uniu criando seu próprio sentido. Fragmentou e reconectou o saber num processo de negociação internalizada em suas preferências e no que ele supõe que seja interessante para a sua plateia. Conectou passagens de peças diferentes criadas pelo mestre Heraldo Lins e as inseriu em seu universo. As duas peças criadas pelo mestre Heraldo Lins possuem estrutura fixa com passagens estruturadas

⁹² Fato já abordado no capítulo 3.

⁹³ Seleção e ajuntamento de vários elementos para formar um só.

⁹⁴ Falei sobre eles no capítulo 3.

dentro de uma sequência que se repete sempre da mesma forma. A peça que ele chama de folclórica possui uma sequência fixa em sua estrutura, mas não narra uma história completa com começo, meio e fim. É um desenrolar de ações do boneco Benedito que interliga as cenas, dando a impressão de continuidade e de uma história completa. Já a peça *Água Limitada*, criada para a CAERN, possui uma narrativa com começo, meio e fim, em que ele desenvolve um tema específico, tudo gira em torno da economia da água e cuidados para combater o mosquito da dengue. Esta peça foi toda pensada e escrita em cima de uma temática encomendada pelo seu contratante. Possui um objetivo didático ao ser apresentada pelo mestre Heraldo Lins. Mestre Alisson se apropriou das passagens, montando uma nova sequência de apresentação, não fixa, imprimindo novos valores e sentidos.

Certa vez o mestre Heraldo Lins me falou: _ “O texto não é posse minha, pertence a quem vai assistir”. O que ele queria dizer é que uma vez o texto oralizado, solto no ar, ele já não mais lhe pertence, pois aquele que o assiste e ouve as suas falas o interpreta de acordo com as suas condições perceptivas e subjetivas. É o que acontece com o mestre Alisson ao assisti-lo pelo *youtube*, ele o interpreta à sua maneira, se apropriando e manipulando o saber do jeito que ele consegue fazer, uma bricolagem.

O saber, publicado na *internet*, se liberta de certas amarras e se ata a outras num fluxo contínuo. A informação se torna fragmentada, uma vez que o vídeo publicado é só parte de um evento maior. O mestre Alisson a fragmenta mais ainda e trata de atar outros nós ao conectá-las a outros pedaços colhidos em meio físico, dentro de um processo de aprendizagem com o seu avô. Ele consegue, articular as informações vindas de duas naturezas distintas, ajustando-as em estruturas criadas por ele onde insere também suas criações.

Certamente que esse processo utilizado pelo mestre Alisson se aproxima muito da forma como se dá a rede de compartilhamento do saber entre os mestres da tradição, mas o que chama a atenção é o meio utilizado pelo mestre Alisson. O que ele seleciona do teatro feito pelo mestre Heraldo Lins, ele colhe da *internet* na solidão do seu quarto no sítio Bola Velha. Com o mestre Heraldo Lins ocorre um compartilhamento de mão única, somente ele recebe. O mesmo acontece com o avô dele que lhe ensina algumas cenas e lhe dá dicas.

Alisson usa as ferramentas que tem à sua disposição para aprender sobre o saber do teatro de João Redondo, já não necessita unicamente de uma transmissão direta do saber, de estar presente no momento em que o teatro é realizado. Ele é filho da tecnologia, se vale dela para articular o saber e construir o seu teatro de cultura popular da maneira como ele consegue apreender o saber e reelaborá-lo no seu processo de produção. Confirmando, assim, o que Bosi (1987, p. 44) reflete sobre a cultura popular: “Cultura popular é a cultura que o povo faz no seu cotidiano e nas condições em que ele a pode fazer”. Podemos constatar facilmente que a cultura popular foi também absorvida pela tecnologia, e vice-versa, uma vez que ela se estende e afeta os mais variados setores da sociedade, causando transformações significativas que estão desenhando novas formas de percepções e de comportamentos do sujeito social. Há de se averiguar de que forma a cultura popular está se movimentando e se (re)construindo nesse meio.

O teatro de João Redondo do RN ganhou novos espaços de circulação, vem se adaptando aos novos contextos sociais, rurais e urbanos, à tecnologia e inovações em geral. Dessa forma, o teatro se reatualiza e se reelabora num nítido processo de resistência, de persistência e de vontade de ser permanente numa sociedade que se transforma rapidamente. Os mestres, em sua sabedoria, conseguem circular com os seus bonecos em múltiplos espaços da maneira como o conseguem fazer, se adaptando, se reelaborando, se reconstruindo e se transformando.

Capítulo 5

A prática de saberes do teatro de João Redondo do RN

“Ontem, no Teatro Candinha Bezerra, eu fiz uma apresentação,
hoje, no terreiro, vou fazer uma brincadeira”.

(Mestre Emanuel Bonequeiro)

Durante esta escrita etnográfica, destaquei três fatores que selecionei para analisar o processo de espetacularização, que traz em seu interior o processo de pasteurização, pelo qual acredito que o teatro de João Redondo do RN está vivendo, se reelaborando e resistindo diante de tantas transformações e incertezas que a sociedade enfrenta na contemporaneidade.

Analisei as formas de transmissões do teatro, as negociações e os espaços pelos quais ele tem circulado atualmente. Me detive a analisar e refletir os dados obtidos durante o meu trabalho de campo, sabendo que outros dados podem estar dispersos dentro deste universo rico e complexo que é o teatro de João Redondo.

Neste último capítulo, busco conectar esses três fatores reconhecendo-os na prática de saberes dos mestres. Como esses três fatores: transmissão, negociação e circulação podem estar ou não agindo no processo de transformação do teatro de João Redondo do RN e de sua espetacularização. Assim, o que vamos observar logo em seguida, é uma reflexão e análise sobre o fazer dos mestres: Heraldo Lins, Emanuel Amaral, Felipe de Riachuelo, Francisquinho, Alisson e comentários sobre os grupos que foram acionados nesta pesquisa, contribuindo para um conhecimento maior da dinâmica do teatro de João Redondo do RN, como ele vem resistindo neste processo de construções e transformações passando por diversas mãos.

A prática de saberes no TBPN, conseqüentemente, também, no teatro de João Redondo do RN, é alicerçada numa rede de compartilhamento de saberes entre os mestres. Estes, voluntária ou involuntariamente, compartilham técnicas com os bonecos, passagens, *loas*, piadas, plásticas dos bonecos, tipo de tolda, formas de negociações aos demais mestres e aos aprendizes, formando vias de mão dupla que se conectam a outras e mais outras percorrendo espaços e rompendo com o tempo. A rede de compartilhamento da prática e do saber é responsável direta pela sustentação e vida longa ao teatro, uma vez que ela carrega a bagagem necessária para que o teatro encontre novos adeptos e estimule os já em atividade. Não é à toa que o IPHAN concedeu Titulação⁹⁵ ao saber do TBPN e não aos seus mestres. Cada mestre catalogado pelo IPHAN recebeu um certificado de Titulação do TBPN, porém, sem ter o seu próprio nome citado. Comprovando que o que importa é o reconhecimento da prática e do saber quanto patrimônio cultural do Brasil, os mestres são seus fazedores, que passam pelo teatro deixando suas marcas e desaparecendo na estrada da vida. O que fica é o Bem constituído de sua prática e saber que persiste no tempo e percorre os espaços.

Observei que esta rede de compartilhamentos também está sendo afetada pelas inovações e transformações da sociedade, principalmente pela inserção do uso da *internet*, televisão, DVD e outras formas de comunicação utilizadas pelos mestres. Compartilhar a prática e o saber pode acontecer na apresentação do teatro, nos eventos que reúnem os mestres e seus bonecos, em conversas informais entre mestres e apreciadores ou entre mestres, em oficinas, em redes sociais, etc. Com o uso da *internet*, a prática e o saber começaram a vivenciar uma outra forma de se manifestar e de se reelaborar nas mãos dos mestres que a utilizam buscando contextualizar o seu teatro aos novos tempos.

O teatro de João Redondo se desobrigou do compromisso de retratar mais o meio rural e menos o meio urbano, apesar de trazer ainda em seu cerne resquícios de um Brasil rural. Mas o que podemos visualizar nos dias atuais é a entrada maior de expressões da vida urbana tanto nas falas dos bonecos quanto na construção dos personagens. O mestre hoje se preocupa em mostrar algo em que sua plateia se identifique, a qual está muito mais adaptada a uma vida urbanizada, mesmo que muitas vezes morando na zona rural. Dessa forma, o teatro de João Redondo do RN se reelabora para se reatualizar e se recontextualizar atendendo assim à sua

⁹⁵ Nos anexos.

plateia que, de certa forma, se sente pertencente àquele universo nem que seja por alguns instantes. Atualmente, o teatro de João Redondo do RN expressa também a vida numa sociedade urbanizada, acelerada, que se transforma a todos instante, que valoriza a cultura de massa e tecnológica, que é a própria sociedade do espetáculo (DEBORD, 2003). Compartilho do pensamento de Zumthor (2010, p. 70), ao dizer que a tradição não é estática, que ela é cultura e como tal, reiterável e reelaborável dentro da sua complexidade e dinâmica.

É verdade que toda cultura tende a se voltar para si mesma e à redundância. Mas ela nunca é realmente fechada. Heterogeneidade inata, mais ou menos camuflada, e abertura relativa: pela semiabertura se esboçam permutas se reportando, segundo as ocasiões mais do que as necessidades, a determinado modelo econômico, determinado costume político, a um traço de língua, uma arte, a poesia oral... É desse modo que podem ressurgir e retomar raízes, formas antes recalçadas. Aquilo que já se engajava nos caminhos da folclorização se levanta, assumido por uma intenção viva, utilizado como ponto de partida de uma expressão nova, ao mesmo tempo enriquecida por uma tradição e portadora de valores apaixonados; marcada por uma sensibilidade que sinto historicamente minha, investindo uma experiência criadora. Um sentido então se transforma e se supera.

A tradição é a cultura em movimento e esta é produção, depende de conhecimento da tradição. O que a tradição faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos, segundo Hall (2003, p. 43). O que Zumthor e Hall nos diz é que a tradição permeia outros tecidos e se abre para que seu tecido seja permeável também. Quando necessário, a tradição percorre novos caminhos, ressurgindo numa experiência criadora e transformadora para se fazer permanente.0

No RN, observei duas formas distintas de fazer o teatro João Redondo. A primeira forma está se fortalecendo entre os mestres da modernidade, ela segue um enredo, conta uma história com começo, meio e fim, como a peça “Água Limitada” do mestre Heraldo Lins; “O Barbeiro” e “Hemorróida de botão” do grupo Caçuá de mamulengos; “Tião, Vó Zefa e o bolo” do mestre Emanuel Amaral; ou o mestre opta por amarrar uma sequência de passagens que é sempre repetida em todas as apresentações com um tempo fechado. A segunda forma é

a considerada tradicional e a mais utilizada pelos mestres, feita de passagens curtas, que nem sempre possuem ligação e lógica sequencial, o que vale é a piada. Essa segunda forma dá ao mestre a liberdade de “brincar”, de decidir na hora da apresentação qual o boneco entrará em cena e o que falar à sua plateia. A passagem é escolhida de acordo como o mestre sente a sua plateia. Mas sempre terá um início da função igual, a entrada do Capitão João Redondo saudando a todos. As *loas* de entrada ou de encerramento da brincadeira já estão desaparecendo, nem todos os mestres colocam. As histórias contadas no passado como o nascimento do Benedito ou o seu casamento estão caindo em desuso, por serem longas. O baile também está menos frequente nas brincadeiras. O que tem crescido são apresentações de peças inteiras com começo, meio e fim. Essas peças possuem tempo de apresentação curto o que favorece aos contratos.

Na prática do saber, podemos perceber o quanto esta arte popular vem se transformando e se reelaborando num processo nítido de adaptação de suas representações, de seus valores simbólicos e de seus sentidos, ao pretender se integrar à sociedade em que habita. Ademais, são novos contexto e novas plateias que se colocam em seu processo de criação e de necessidades do teatro.

1.Prática de saberes do mestre Heraldo Lins

Considero o mestre Heraldo Lins um exemplo claro de um teatro espetacularizado e pasteurizado na prática do saber, uma vez que o seu processo de criação e de construção do teatro acontece entre quatro paredes, sem a interação com a sua plateia, fora de um contexto coletivo e longe de uma necessidade de um grupo. Comentou que quando recebe um tema para o seu teatro, ele pesquisa e cria falas para os bonecos, inserindo-as às já existentes e fixas podendo levar até uma semana para chegar a um texto final, o qual se torna personalizado. O mestre pensa o seu teatro e o constrói sistematicamente rompendo, assim, com características identitárias do teatro de João Redondo do RN considerado tradicional, quando a construção textual do teatro se dá num processo de improvisação e interação com a plateia. Seus personagens carregam ainda algumas características de personalidades daqueles encontrados

na tradição, como a vulgaridade da boneca Claudete, a sagacidade do boneco Benedito e a arrogância do boneco capitão João Redondo. Porém, os personagens principais, Benedito e o capitão João Redondo, se notabilizam por conseguirem controlar seus impulsos mais violentos e imorais, objetivando atender aos anseios de uma sociedade recente, que solicita pelo que se resolveu chamar de politicamente correto para o teatro de João Redondo, por entender que este tipo de teatro é para crianças. O simples fato de ser um teatro de bonecos leva às pessoas a ideia do lúdico, do didático, do infantil.

O mestre é enfático em afirmar que o seu teatro é espetacularizado e contemporâneo, por construí-lo pensando em sua plateia, por aceitar qualquer tipo de tema, por ser bastante dinâmico, por ter um tempo fechado, por ser didático e moral. Segundo ele, a cultura popular é a cultura do povo, e se é do povo então é ele quem deve compreender e apreciar. Na concepção do mestre, a cultura popular deve ser elaborada para todos participarem, não apenas um grupo seleta, aquele grupo que criou tal manifestação. Por isso, ele procura fazer um teatro que seja compreendido e apreciado por todos, ampliando, assim, a linha de ação de seu teatro. Carvalho (2010, p. 49) afirma que a ideia de espetacularização da cultura popular reconhece a existência de vários processos simultâneos que descontextualizam o que é caro aos produtores da manifestação em pró dos interesses da classe consumidora. Segundo o autor, no processo de espetacularização, a manifestação é tratada como um objeto de consumo, uma mercadoria, passando do valor de uso pelos que a produzem em suas comunidades, para o valor de troca, dependendo, agora, dos seus consumidores, de seus padrões de desejos e de suas fruições. Carvalho afirma ainda que as manifestações da cultura popular dentro da espetacularização,

[...] são ressignificadas de fora para dentro. Serão os interesses embutidos no olhar do consumidor que definirão o novo papel que passarão a desempenhar. Trata-se aqui de uma operação muito distinta das eventuais e múltiplas ressignificações que são provocadas de dentro, ou seja, pelos próprios artistas populares no contexto das comunidades onde atuam.

Existe uma via de mão dupla no processo de espetacularização em que duas vertentes se encontram. Uma vertente parte do interior do teatro e outra do seu exterior. Ao se encontrarem, as duas vertentes se relacionam afetando uma a outra. Neste momento, o mestre se deixa afetar por essa relação e tenta se adaptar ao que o consumidor almeja assistir, a algo exterior ao seu teatro. O consumidor, por sua vez, recebe o que o mestre lhe oferece fazendo sua própria leitura e ressignificações, devolvendo ao mestre o seu olhar e o seu querer.

Ao aceitar tematizar o seu teatro ao gosto do freguês, o mestre Heraldo Lins permite que ocorra uma ressignificação de valores e sentidos de fora para dentro, uma vez que não é ele quem busca fatos acontecidos em seu meio social para criar as falas dos bonecos. Aceita temas variados com propósitos diversos. Seu teatro, além de ser uma mercadoria, é também um canal que o contratante utiliza para divulgar ideias ao povo. O mestre compreende, assim que faz um teatro contemporâneo se diferenciando dos tradicionais.

Embora o mestre reconheça o seu teatro como um teatro contemporâneo, ele é um porta voz da tradição, uma vez que ele é livre para criar, inventar, se articular com a modernidade, fazendo variações individuais, mas dentro de uma estrutura tradicional e sistematizada por ele, dando uma cara nova a cada apresentação, repaginando, tornando-a única. A criação e a inventividade são fatores que em sua dinâmica ele utiliza em seu processo de reelaboração e de ressignificação de valores simbólicos e de sentidos no presente, desenvolvendo, assim, o seu próprio estilo com os seus bonecos.

Dessa forma, ele vem, ao longo dos anos, imprimindo novos elementos ao teatro e compartilhando-os entre os mestres que, muitas vezes, o tomam como referência de um teatro que deu certo e que faz sucesso, uma vez que ele ainda é o mestre que possui maior número de contratos no RN e que tem um teatro pronto que pode ser apresentado para qualquer tipo de plateia. É como se o mestre tivesse encontrado a fórmula que soluciona todos os problemas que o João Redondo e toda a sua corte encontrou ao pisar neste milênio.

A fórmula encontrada pelo mestre Heraldo Lins trata de eliminar alguns elementos caros ao teatro de João Redondo do RN dito tradicional (improvisação das falas, linguagem nordestina, preconceito, *bullying*, violência contra a mulher, briga de facas, sexo, passagens não sequenciadas, etc.) e de inserir novos elementos que a sociedade atual tem mais facilidade em saborear e apreciar (uso do orelhão para telefonar, computador, falas educativas,

sequência fixa das passagens, temas atuais, linguagem atualizada, etc.). Isto se deve não por um querer do mestre, mas por uma necessidade que se colocou para ele no começo de sua caminhada com os seus bonecos, por algo externo ao seu teatro. O mestre Heraldo Lins direciona o seu olhar para fora do seu teatro, para os seus contratantes e para o seu público consumidor e tenta perceber suas vontades, seus valores, seu gosto estético, fazendo assim, transformações dentro do seu teatro, reelaborando e ressignificando o simbólico.

2.Prática de saberes do mestre Emanuel Amaral

O mestre Emanuel Amaral, como já foi falado nesta escrita, teve um aprendizado diferente daquele considerado tradicional, de pai para filho, ou com pessoas da mesma comunidade. A forma como ele se inseriu neste universo forjou o seu modo de fazer o teatro. Ele é muito conhecido na cidade do Natal, RN, pelas suas oficinas com bonecos utilizando sucatas e materiais alternativos na confecção deles. No início de sua carreira com o teatro de João Redondo, ele se apresentava sozinho com os seus bonecos, depois passou a se apresentar junto com o seu filho mestre Gabriel e hoje, esporadicamente, também se apresenta com a sua filha mestra Luciana. Mestre Gabriel é músico e procura atender aos contratos feitos pelo pai, dando-lhe apoio. O mestre Emanuel Amaral comentou sobre o seu trabalho com Gabriel: _ A gente se encaixou tão bem que a gente não se sente seguro em fazer sozinho. Engraçado, né?

O mestre já criou várias peças para o seu teatro de bonecos, mas a que mais faz sucesso atualmente é a peça do Tião com a Vó Zefa. Seu teatro é um teatro enxuto, com tempo de apresentação próximo a 25 minutos, didático e politicamente correto. Segue a uma estrutura construída por passagens que, durante as falas dos bonecos, podem receber nomes de pessoas presentes na plateia e de algum tema solicitado pelo cliente. Nas apresentações em que estive presente, não observei o uso de *loas*, cantoria, conversa entre o Tião e o capitão João Redondo. A improvisação das falas é sutil, ficando mais por conta de perguntas que os bonecos fazem à criança.

O mestre Emanuel Amaral é um caso típico de se fazer da maneira que se consegue fazer. Sem condições de utilizar madeira para a confecção dos bonecos, ele se apropriou de outras técnicas que também deram certo. Ao utilizar sucatas e materiais alternativos como a cabaça e garrafinhas de plástico em lugar da madeira, ele facilitou não só para ele o trabalho com os bonecos, mas também para os seus alunos das oficinas. O seu primeiro boneco, Tião, tinha a cabeça confeccionada com uma garrafinha plástica, que era uma embalagem para álcool. O novo boneco Tião é feito em madeira mulungu por ser material mais duradouro, comentou o mestre. Ele esculpiu em madeira a nova cabeça mantendo a forma da garrafa de álcool só que um pouco maior. O primeiro Tião feito com a garrafa de plástico passou a ser o anjo da guarda do Tião. Seu anjo da guarda está sempre o aconselhando para que ele não faça coisas erradas. O anjo é a consciência do boneco Tião. Ele justificou sobre o uso de materiais alternativos na confecção de seus bonecos:

Eu moro na cidade. Aqui não tem a facilidade de se conseguir a madeira para fazer os bonecos. É madeira imburana, mulungu, essas assim, né? Fica difícil conseguir. Então, por necessidade, eu comecei a utilizar as sucatas e outros materiais e deu certo. Fica muito mais fácil para fazer as oficinas também porque todo mundo tem sucata em casa. Sucata é o que não falta. E é até bom isso, porque eu posso agregar o conceito de ecologicamente correto, por retirar o lixo da natureza, né?

Comentei também com ele sobre a mudança do nome do boneco de Benedito para Tião. Ele disse que no teatro tradicional o negro da brincadeira se chama Benedito ou Baltazar, mas que ele não queria seguir a tradição. Queria fazer um teatro diferenciado dos demais.

Eu nunca fui muito de seguir, muito assim aquela coisa, que todo mundo faz, não sabe? Pensei em botar Benedito, mas também Tião é de sinhozinho negro, né? É comum, né? Sebastião, né? Aí coloca às vezes, sabe? Benedito também, tem só Benedito, né? Colocam às vezes. É por isso que tem muito negro com o nome de Benedito. Benedito, Tião. E o Tião tem aquela música “Tião, foi? Compraste?”

Comprei. Pagaste? Paguei. Me diz quanto foi? Foi quinhentos réis. E outra coisa, Tião é curtinho, é mais fácil gravar. Tião só tem duas sílabas e a Zefa também, só duas sílabas. O nome é Josefa, mas chama de Zefa.

Em sua prática, ele utiliza poucos bonecos durante as apresentações. Os bonecos principais do seu teatro são o Tião, a Vó Zefa, Minervina, o monstrinho e o monstro pai. Outros personagens podem aparecer em seu teatro, depende muito do tema solicitado em contrato. Dentre esses personagens encontrei Chiquinha, capitão João Redondo, a vaca Estrela, o burro Orelha Quebrada, o Cãozinho, o anjo, Corruptino. Dependendo do tema encomendado pelo freguês durante as negociações de contrato, ele pode criar novos bonecos que incorporam novos personagens para atender ao tema. Foi assim com a peça sobre o uso de camisinha. Conta o mestre que para essa peça ele teve que construir a vaca Estrela e o burro Orelha Quebrada e que somente eles dois entravam em cena. Explicou-me que tem personagens que ele cria que ficam atrelados a história, impossibilitando de utilizar os bonecos em outras apresentações. Ponderou que:

Diferente de Heraldo Lins, eu não adapto muitas vezes o tema aos personagens que já tenho. Heraldo consegue fazer isso sempre, eu não. Ele consegue adaptar qualquer tema em seus bonecos. Nem sempre eu consigo. Então eu crio outros bonecos para os personagens que irão entrar na peça que eu crio atendendo o tema de contrato. Possuo várias histórias que já encenei com os bonecos, mas não coloco porque alguns personagens estão atrelados ao tema.



Imagem 52 – Boneco Vaca Estrela



Imagem 53 – Boneco Burro da Orelha Quebrada.

Os personagens principais do seu teatro são o boneco Tião juntamente com a Vó Zefa. Tião é um boneco esculpido em madeira, de pele escura, olhos esbugalhados feitos de isopor,

sobrancelhas de pelúcia, lábios grossos feitos de espuma e cabelo loiro feito de bucha vegetal. O Tião ocupa o lugar do Benedito/Baltazar encontrado no teatro de João Redondo tradicional, porém, ele não é um personagem adulto e sim um menino que é criado pelos avós e que possui uma consciência que nem sempre está presente nas apresentações: o anjo.



Imagem 54 – Boneco Tião com o porrete.

A boneca Vó Zefa foi confeccionada em papel machê, tem a pele branca, cabelos brancos e usa óculos. No VI Encontro de Bonecos e Bonequeiros, o mestre apresentou uma outra boneca de Vó Zefa que ele havia feito, que ganhou uma aparência mais dócil, mais cansada, mais pacificadora. A boneca não tem óculos, possui olhar terno e marcante em seus olhos azuis. Vó Zefa substitui o capitão João Redondo dentro do drama, demonstra ser uma mulher forte, de boa personalidade, é curandeira, cuida do neto, é meiga e atenciosa. Apesar de representar a mesma personagem, as duas bonecas possuem plásticas diferentes e que se contrapõe uma a outra. A primeira boneca possui uma aparência de fortaleza, sabedoria, austeridade. A segunda boneca transmite fragilidade, ingenuidade, ternura. Logo, se observa que a aparência do boneco não está atrelada a sua natureza psicológica. A Vó Zefa antiga se enquadra melhor na sua posição dentro da trama, de comandar a brincadeira no lugar do capitão João Redondo.



Imagem 55 – Vó Zefa antiga.



Imagem 56 – Vó Zefa atual.

O capitão João Redondo⁹⁶ tem pele negra, barba branca, é malandro, preguiçoso, mulherengo, irresponsável. Aparecia mais como um coadjuvante que entrava na trama para procurar a cura para os seus males junto a curandeira Vó Zefa, mas agora, confessou-me o mestre, ele está entrando aos poucos para ser o marido da Vó Zefa e o avô negro do Tião. Em todas as apresentações que assisti do teatro do mestre Emanuel Amaral junto com os seus filhos, o capitão João Redondo não apareceu. Perguntei a ele onde andava o capitão João Redondo:

Agora o avô está vivendo também. Mas ainda... ele está entrando como se fosse um figurante que aparecia lá para se curar, mas vai se tornar o marido dela (Zefa). Ele vai ser o nosso capitão João Redondo. E esse era um boneco do Manoel do Fole. A gente sempre troca, compra boneco um do outro. É bom ter boneco de outros como lembrança. Só que ele tem uma característica dos meus bonecos eu uso espuma nas mãos para ficar mais fácil para agarrar. As vezes o Gabriel faz o capitão.

Quis saber do mestre por que o seu capitão possui a pele negra enquanto nos demais teatros o mais comum é encontrarmos o capitão João Redondo de pele branca. Ele me respondeu:

Para ser diferente. Eu não tenho por que fazer o boneco do mesmo jeito dos outros. A tradição pra mim é brincar de bonecos. Porque senão termina tudo muito parecido como o pessoal do interior que faz tudo muito parecido, perde até a graça. O tempo todo dançando. Pode fazer uma dancinha, mas não o tempo todo. Entra um boneco, entra outro, só dançando, isso cansa.

Percebi que para o mestre Emanuel Amaral o que importa é botar bonecos, essa é a tradição que ele requisita. Ele não se preocupa com características identitárias ao teatro e

⁹⁶ Imagem exibida no capítulo 2.

perpetuação destas. Ele prima em fazer um teatro que ele possa brincar da maneira que ele consegue fazer. Ele livra o teatro de João Redondo de grilhões que o amarram ao passado. Dá a ele a oportunidade de emergir e respirar num oceano com ondas que insistem em levar o teatro sempre para a mesma direção. Mesmo ele me afirmando que quer fazer diferente, senti preocupação na fala dele ao caminhar pela sua casa e me mostrar uns pedaços de madeira imburana que havia ganho. Disse ele que iria começar a fazer umas cabeças de bonecos em madeira, porque ouviu o mestre Josivan, filho do mestre Chico Daniel, dizer certa vez, que para ser um teatro de João Redondo de verdade, os bonecos tinham que ser feitos de madeira, isso justifica porquê o Tião atual é feito em madeira. O mestre disse também que a madeira dá mais longevidade ao boneco.

Ainda que consciente de que constrói o seu teatro de forma diferenciada dos demais mestres, tanto na confecção dos bonecos quanto na criação dos textos e personagens, o mestre Emanuel Amaral preocupa-se em legitimar o seu teatro quanto teatro de João Redondo. Essa legitimação ele procura na tradição do teatro, uma tradição que teve a sua semente disseminada pelo mestre Chico Daniel e tantos outros mestres do TBPN e que tem frutificado e servido como referência nos dias atuais ao teatro João Redondo para os novos mestres do RN. Não importa somente conceber “A tradição pra mim é brincar de bonecos”, mas sim ter o seu teatro reconhecido como um teatro de João Redondo e ele vem fazendo isso inserindo aos poucos a madeira imburana e mulungu na confecção de seus bonecos: Tião e o monstro pai (o próprio mestre esculpiu), Corruptino (ganhou do mestre João Viana e remodelou), capitão João Redondo (ganhou do mestre Manoel do Fole). Todos em madeira.

Minervina⁹⁷ é uma boneca de pano, de cor negra, com cabelos de lã que lembra muito as bonecas feitas pela mãe do mestre quando ele era criança. Ela dança com o boneco Tião durante a apresentação, é a sua namorada. Nem sempre participa das apresentações, pois depende muito do tema a ser tratado, quando é solicitado algum, ou do tempo de apresentação. Ela entra mais para preencher um possível vazio entre uma cena e outra. É neste momento que a dança, que é muito utilizada pelos mestres da tradição, aparece. Quem bota a boneca Minervina é o mestre Gabriel. Tião dança com a boneca e todo movimento é feito por

⁹⁷ Imagem exibida no capítulo 2.

ele que é músico e segundo o mestre Emanuel Amaral, isso facilita a performance. O mestre entende que o teatro precisa ser dinâmico, por isso ele não utiliza muito do recurso da dança como os demais mestres da tradição. Segundo ele, esses mestres tornam o teatro parado demais por inserir sempre a dancinha⁹⁸ durante as apresentações, tornando-se muito repetitivos.

A Chiquinha foi especialmente construída pelo mestre para a sua filha mestra Luciana e estreou no V Encontro de Bonecos e Bonequeiros em Currais Novos, RN. Ela é feita em cabaça e tem cabelos de lã, lábios grossos pintados de vermelho. Quando atua, demora para entrar em cena porque está passando baton.



Imagem 57 – Boneca Chiquinha e mestra Luciana Amaral.

Os animais ficam por conta do monstrinho com o corpo feito de meia e cabeça de prendedor de cabelo e o monstro pai que é feito em madeira imburana revestida com tecido e olhos de bola de ping pong.

Observei que o mestre Emanuel Amaral expressa em seu teatro questões muito vivas em nossa sociedade. O seu teatro está em sintonia com a vida na atualidade, não se prende a utilizar uma estrutura familiar concebida para a família do boneco Benedito e do boneco do

⁹⁸ Palavra utilizada pelo mestre.

capitão João Redondo lá no passado. Cria a sua própria estrutura de família tomando como referência o que ele encontra em seu cotidiano. Perguntei ao mestre como ele diferenciaria um teatro comum de bonecos de um teatro João Redondo. Ele me respondeu:

O teatro de João Redondo faz coisas do nordeste, tradição do nordeste. Eu tenho um cangaceiro, tá ali, é cego de um olho, é o cangaceiro. Então é o seguinte: chapéu de couro, benzedeira. Vó Zefa é benzedeira, ela benze também, né? Tem uma história que ela sempre tá bezendo alguém assim: _Eu te benzo, eu te curo, com corda de burro! Essas brincadeiras que a gente acaba fazendo. E os personagens do nordeste e expressões do nordeste.

Em seu teatro, o mestre tenta inserir signos nordestinos que ele considera importante para dar ao teatro uma identidade compartilhada com os demais TBPN. É fruto de pesquisas e de reelaboração da tradição. Não é um teatro visceral, que tenha sido criado em meio ao seu grupo por uma necessidade de entretenimento. Ele é todo pensado, planejado, ensaiado e nasceu de uma necessidade didática, como um recurso pedagógico para depois se tornar apresentável ao mundo. Aqui ocorre uma apropriação do que é do povo para ser reelaborado, atender a outra função e ser devolvido ao povo sem perder a sua eficácia: entreter a plateia e disseminar signos nordestinos. Percebo toda a magia da cultura popular se revelando aí, o mestre faz do jeito que consegue fazer, reforçando, assim, a ideia de que o importante não é conservar a cultura popular, mas sim seus fazedores (BOSI, 1987). O mestre Emanuel Amaral é uma pessoa do povo que usa do próprio cotidiano para construir o seu teatro, apesar dele, assim como o mestre Heraldo Lins e o mestre Alisson, construir os seus teatros na solidão de seus quartos. O que devemos observar é que mesmo não construindo o teatro da forma tradicional, ele expressa o seu cotidiano através dos bonecos e da articulação de signos que dão identidade ao teatro de João Redondo.

Consciente ou inconscientemente ele revela em seu teatro questões que, por muito tempo, andaram submersas em nossa sociedade e que agora encontram espaço para emergir e se revelar. A presença da mulher empoderada não aparece somente na Vó Zefa, se manifesta também na boneca Chiquinha. Ademais, a cor de pele também é colocada em questão uma

vez que ele a trabalha, mesmo que inconscientemente, na inversão de hierarquias e valores. O mestre me falou sobre o seu capitão João Redondo:

O meu capitão não é como dos outros bonequeiros. O meu não tem nada a ver com o da tradição. Ele é malandro, vive às custas da Vó Zefa, é raparigueiro. Ele fala assim quando passa uma mulher: _ Oh mulher boa! E a Vó Zefa pergunta: _ O que foi que você disse? E ele responde: _ Oh que dor na boca! Chama uma ambulância. (risos).

Jasiello (2003, p. 53) comenta que o Capitão João Redondo representa “[...] o segmento da sociedade endinheirado, embotado, preconceituoso e prepotente”. Ele representa o poder, “é o arquétipo do proprietário de terras do Nordeste”, salienta Pimentel (1979, p. 7), que acrescenta que o Capitão João Redondo é o dono da brincadeira, aquele que começa e termina. Pimentel (1979) comenta ainda que:

O Capitão João Redondo é apresentado como um tipo totalitário que estende sua autoridade à própria mãe, que o respeita e teme. Quando a encontra dançando no baile, violando sua determinação, espanca-a impiedosamente. A partir do nome desperta aversão da plateia: João Redondo – sugere, de imediato, a ideia de coisa ridícula, balofa, inútil, imbecil. Sua família é das mais curiosas: a filha (*Dona Rosinha ou Rosita, ou Marquesinha*) é uma devassa que “nem é solteira, nem casada, nem viúva, nem amigada, nem moça”; a mãe (*Dona Quitéria ou Rosinha*), apesar da idade, é sapeca, andando à cata de namorados, a ponto de o filho, não lhe suportando mais as libidinagens, surrá-la”. (PIMENTEL, 1979, p. 8, grifo do autor).

No teatro feito pelo mestre Emanuel Amaral, há três observações relevantes sobre a representação do negro a serem feitas. A primeira diz respeito ao espaço dentro do drama ocupado pelo capitão João Redondo e pela vó Zefa, esposa do capitão. A vó Zefa tornou-se o personagem principal, juntamente com o seu netinho Tião, na peça encenada pelo mestre. O capitão João Redondo tornou-se um personagem secundário que nem sempre aparece durante as apresentações.

Ao adotar a pele negra para o capitão em lugar da branca trazida pela tradição, os valores simbólicos sofrem alterações, uma vez que agora o poder pode também ser representado pelo negro, mostrando que este personagem-tipo que possui historicidade e representação simbólica foi reelaborado e se atualizou numa sociedade que parte dela clama por justiça e reconhecimento de igualdades entre todos. Porém, algo chama atenção nessa inversão de valores e hierarquias de poder. Ao se tornar negro, o capitão João Redondo mudou também suas características psicológicas e de caráter. De homem poderoso, autoritário e arrogante ele passou a ser preguiçoso, mulherengo, irresponsável, deixando a casa e a família sob a responsabilidade da Vó Zefa que sustenta a família e cuida de seu netinho Tião.

De pele branca, a vó Zefa expressa em sua fala fortaleza e autoridade dentro da história, fazendo o papel do poder sem ser arrogante, mas com doçura e feminilidade. Segundo a fala do mestre Emanuel Amaral, com o capitão João Redondo, a Vó Zefa e o netinho Tião, ele optou por representar uma das estruturas existentes da família brasileira nos dias atuais, uma avó que cuida da educação do seu neto enquanto o avô não é presente nesta educação nem tampouco os pais da criança. Apesar do reposicionamento hierárquico de gênero, Vó Zefa em lugar do capitão João Redondo, a plástica dos bonecos ainda reproduz estereótipos construídos sobre o negro e mantém o poder numa boneca de pele branca.

O boneco Tião, neto da Vó Zefa e do capitão João Redondo, segundo ponto a ser observado, ainda é representado com a pele negra, porém, não é um adulto como no teatro tradicional, é um menino que possui consciência representada por um anjinho negro que o aconselha a fazer somente coisas boas. Ele é um menino que é criado pela vó Zefa e que, ao desobedecer a sua avó, logo se corrige e ensina a plateia o correto e o moral. Muito diferente do boneco Benedito da tradição, que é um adulto astucioso, presepeiro, grosseirão e que se acha valentão. Com esse personagem, o mestre Emanuel Amaral concede ao negro a consciência e a prática dos bons valores morais imprimindo-lhe dignidade.



Imagem 58 - O anjo, Tião e Vó Zefa.

O terceiro ponto a ser observado diz respeito à boneca Chiquinha manipulada pelas mãos da filha do mestre Emanuel Amaral: mestra Luciana Amaral. Chiquinha é neta da Vó Zefa e prima de Tião. Na brincadeira, ela chegou de viagem, é uma boneca de pele negra, cabelos pretos amarrados com xuxinhas coloridas, boca com batom vermelho e de personalidade forte. É determinada, independente, politizada e feminista. Pedi a mestra Luaciana Amaral para descrever a personagem criada por ela para a boneca Chiquinha, ela falou:

Chiquinha é uma menina da cidade grande, tem 12 anos, é estudiosa, inteligente, conscientizada, feminista e empoderada. Tem orgulho de ser negra e nordestina. Ela se acha linda. É educada, obediente aos pais e avós, respeita os mais velhos e sabe o que quer. Fala o que pensa, é bem sincera e divertida.

Chiquinha é uma personagem muito diferente das representações femininas encontradas no teatro tradicional em que a mulher é sempre considerada vulgar, traiçoeira ou uma virgem a procura de um marido. A Chiquinha é uma representação da figura feminina

que está em verdadeira escalada na sociedade contemporânea, mulheres negras que se conscientizam não só da história da sua cor, da sua ancestralidade e que buscam uma identidade, respeito e dignidade dentro da sociedade, mas que também reivindicam seus direitos. Ana Nery Correia Lima, ao falar sobre mulheres militantes negras comenta que:

Pensar raça e gênero como marcadores que são acionados por militantes negras de determinado grupo, quando falam de si em relação a outros/as sujeitos/as, evidencia um leque de possibilidades que remetem aos estudos atuais acerca das identidades. O processo de construção e definição das identidades, que são múltiplas e multifacetadas se reverbera, nos mais variados espaços, sejam eles íntimos, de definição do que somos ou nos espaços de lutas sociais onde são acionadas marcações comuns entre sujeitos para reivindicação de determinados direitos. (LIMA, 2013, p. 5).

Pensar a personagem Chiquinha é relacioná-la às mulheres militantes negras na sociedade atual. A mestra Luciana Amaral traz para o teatro de João Redondo do RN esta representação da mulher negra na contemporaneidade, uma mulher empoderada, que trava verdadeiras batalhas contra os poderes e conceitos cristalizados na sociedade e que precisam de outro olhar para que haja respeito, tolerância, dignidade e igualdade para todos. Chiquinha representa também uma busca de identidade para a mulher negra.

Lima, ao tratar das mulheres militantes negras, fala dos desafios de mudanças de paradigmas na luta por uma “desconstrução e alargamento de conceitos que tentam engessar ou classificar as identificações que temos de nós ou que direcionamos aos outros”. (LIMA, 2013, p. 3). A boneca Chiquinha representa essas mulheres que buscam outros lugares de fala para serem ouvidas, no caso aqui, na representação da mulher negra no teatro de João Redondo do RN. Ademais, essa questão leva a reflexão de como se constroem as identidades de gênero e raça e como essas mulheres negras se mobilizam para lutar contra o racismo e sexismo. Chiquinha traz essa representação de luta, resistência, consciência e poder de construção e de mudança para um mundo mais igualitário para todos. É interessante também observar a idade da Chiquinha, 12 anos. Tanto ela quanto o Tião, personagem que substitui o

Benedito ou Baltazar no teatro do mestre Emanuel Amaral, são crianças. Isso aponta para dois caminhos: um que leva a uma identificação da plateia infantil com os personagens e outro que mostra que a criança também é partícipe desse mundo moderno e, como tal, vem aprendendo a se manifestar em questões que até então eram consideradas de adultos. Hoje, o que podemos observar em muitas escolas e dentro de muitas famílias é um espaço maior dado à criança para ter conhecimento da vida, saber refletir e ser crítico em questões diversas que atingem a sociedade como um todo, como preservação do meio ambiente, cidadania, respeito às diferenças, combate ao preconceito, etc. Ter dois personagens crianças dentro do teatro cria um canal mais direto com a plateia infantil que se identifica de imediato com eles. Ademais, o mestre faz muitas apresentações para crianças em escolas.

E, finalmente, devo falar aqui dos monstros. No teatro feito pelo mestre Emanuel Amaral, tem o monstrinho que nem sempre se apresenta e o monstro pai que sempre está presente nas apresentações. O monstrinho e o monstro pai representam tudo de ruim que acontece na sociedade: corrupção, injustiças, poluição, relatou-me o mestre. Por isso, devem ser combatidos, e a forma que o mestre encontrou para combater esses monstros sociais foi usando a violência. Em seu teatro, o boneco Tião utiliza um porrete feito de madeira da carnaúba lascada ao meio que, ao bater, faz um barulho com um estalido diferente e alto, e utiliza também uma espingarda. São duas cenas que a violência se justifica por ter um ideal de justiça. Num dado instante do drama o boneco, Tião acerta com o porrete a cabeça da Vó Zefa sem querer pensando ter acertado o monstro. Esta se estrebucha de dor e ele a socorre findando assim a apresentação.

Estas cenas são encontradas nos teatros de outros mestres em que o boneco Benedito ou Baltazar utilizam de um porrete para se defender de um ladrão ou de algum animal medonho e termina por acertar a cabeça do capitão João Redondo. Uma cena compartilhada pelo mestre Emanuel Amaral e que em suas mãos ganha novos sentidos e ressignificações. Apesar de seu teatro priorizar o politicamente correto, a violência se justifica como um apelo à justiça. Ele me revelou que estava construindo o personagem Corruptino, aproveitando um boneco que ganhou do mestre João Viana e que ele remodelou. Refez a plástica do boneco mudando a cor do rosto, de amarelo para rosa, colocou cabelo, bigode e orelhas, conservou

nariz e olhos. Esse personagem-tipo deve entrar no seu teatro justamente para mostrar os monstros que habitam na política do Brasil.



Imagem 59 – Boneco Monstrinho feito de meia e prendedor de cabelo.



Imagem 60 – Boneco Monstro pai, feito em madeira e tecido.

Em todas as apresentações que assisti do mestre Emanuel Amaral e seus filhos mestre Gabriel e mestra Luciana, a história se desenrolou da mesma maneira, salvo quando a mestra

Luciana coloca a sua boneca Chiquinha e esta assume o lugar do boneco Tião em algumas passagens. O mestre disse que, para tematizar uma peça, ele pesquisa sobre o tema, escreve, ensaia. As vezes cola na tolda um papel com o roteiro ou versos escritos com o que o boneco deve falar, mas que não fica preso ao texto escrito porque senão o boneco perde a vida. Deixa que as falas fluam, mas sem sair da trama criada por ele.

Quanto as vozes dos bonecos, ele disse achar bom trabalhar com mais alguém dentro da tolda, pois há a possibilidade de se ter mais tipos de vozes para os seus bonecos. A voz da Vó Zefa é a sua, do Tião e Minervina do mestre Gabriel e da Chiquinha da mestra Luciana. Conversamos sobre as vozes dos personagens e ele confessou-me:

Fazer vozes diferentes considero a parte mais difícil do teatro. Cada personagem tem sua voz. É preciso mudar muito rápido. Tem que ter uma habilidade muito grande. Heraldo Lins faz isso muito bem. As vozes mais graves eu faço, as agudas quem faz é a Luciana, já o Gabriel consegue fazer grave e aguda. É bom mais de um dentro da tolda porque fica as vozes ficam diferentes.

Uma única peça se repetiu nas apresentações em que estive presente, “Vó Zefa e Tião”. O mestre me falou que segue a sequência criada por ele e que depende muito da reação da plateia, do local de apresentação e do que foi combinado com o contratante para estender um pouco mais a apresentação, repetindo movimentos dos bonecos e falas. Entre uma cena e outra, ele e o mestre Gabriel⁹⁹ inserem falas criadas na hora ou até mesmo planejadas e ensaiadas dentro do carro enquanto estão se deslocando para o local da apresentação. Ele mantém o uso do porrete e da espingarda para matar os monstros. Seu teatro possui um enredo com começo, meio e fim. Tudo gira em torno de um bolo que a vó Zefa preparou e que o Tião come escondido.

O teatro de João Redondo feito pelo mestre Emanuel Amaral e seus filhos é espetacularizado e pasteurizado, pronto para ser consumido por qualquer plateia. Se aproxima

⁹⁹ Raramente a mestra Luciana se apresenta com eles, pois não consegue conciliar o seu emprego com as apresentações.

do teatro comum de bonecos por “querer ser diferente”, porém, sem deixar de ter em sua essência uma ligação com o teatro de João Redondo.



Imagem 61 – Boneco Tião e o monstro pai.



Imagem 62 – Boneca Chiquinha e o monstro pai.

3.Prática de saberes do mestre Felipe de Riachuelo

O mestre Felipe de Riachuelo é um representante do teatro de João Redondo dito tradicional, da velha geração, segundo o Dossiê Interpretativo do IPHAN (2015). O seu aprendizado se deu de forma direta, observando outros mestres, o que influenciou na sua forma de conceber e de construir o seu teatro. Procura manter os personagens e falas construídas no passado e compartilhadas por anos a fio entre os mestres, mas também cria personagens e falas para seus bonecos. O tempo de sua apresentação com os bonecos varia muito, podendo durar mais de duas horas se permitirem. Sua mala de bonecos é muito rica, possui mais de quarenta bonecos, o que lhe possibilita uma grande variação de passagens nas apresentações. Não possui uma sequência fixa das passagens, depende das condições de contrato e do tipo de plateia para ele escolher que boneco colocar e qual passagem selecionar. Pode também decidir em colocar este ou aquele boneco somente na hora em que já está atuando dentro da tolda. Enquanto os seus bonecos estão arrancando o riso da plateia, ele vai oferecendo mais e mais, pois, para ele, a magia do teatro são os aplausos da plateia. Se apresenta muito nas cidades do interior do estado e em sua comunidade, Serra da Melosa, Riachuelo, RN. É um militante da tradição, reivindicando sempre, junto aos outros mestres, a necessidade de se manter o teatro do jeito que era feito quando ele o conheceu ainda menino. Para o mestre, mudança não é tradição. Sempre que ele tem oportunidade, ele fala que hoje em dia já não se coloca mais as histórias construídas no passado e que dão identidade ao teatro. Uma delas é o nascimento de Benedito. Eu presenciei várias vezes o mestre reclamando que “A família do João Redondo está desaparecendo, não vejo mais ninguém botando a família”. Conta ele:

Eu aprendi da seguinte maneira. O capitão João Redondo era o empregado da fazenda do coronel, que hoje o coronel não aparece mais nas brincadeiras, mas antes ele também aparecia. Baltazar era o vaqueiro do coronel e o capitão mandava nele. Baltazar tinha um irmão chamado Benedito. Sua mãe era a Maria Quitéria. Seu pai era o Furrundungui. O padrinho do Baltazar era o Pajaraca. A história que veio do passado é que o Baltazar foi para São Paulo e encontrou o

padrinho já velho e ele começa a dar notícias de seu povo. Sua mãe aparece lhe procurando e está em estado interessante. Baltazar começa a reclamar com a mãe dizendo que ela não tem vergonha na cara,: _ Velha sem futuro, não tem vergonha de se agarrar com um sem futuro desse muito mais sem futuro que você velha safada! Até que chega na discussão e ela pede para uma cobra morder ele como castigo por ele ter ofendido ela. Ela diz: _ Uma cobra vai te morder infeliz. Aí ela sai. E no fim ele se assombra e bota a criançada pra rezar mais ele. É quando aparece a cobra pra picar Baltazar, né? A história do João Redondo é assim, mas hoje o povo muda tudo. Não contam mais. Não sei também se é porque é uma história meia longa de quinze a vinte minutos. Porque diminuem o tempo onde a gente vai. Porque realmente vinte minutos só dá pra o boneco entrar e sair. Pra mais nada. Oi, boa noite, tchau! Não fazem mais como Manuel Relampo, João Viana, João Bastião faziam.

Sua mala de bonecos está recheada de personagens construídos no passado e as passagens são aquelas compartilhadas com seus companheiros de brincadeira. O mestre diz não desmerecer quem faz o teatro diferente, mas que o dele é assim, dentro da tradição.

Observei que a tradição para o mestre Felipe de Riachuelo é sinônimo de identidade e legitimação do teatro, que ele a compreende como algo fixado no tempo e que precisa ser reproduzida tal qual a sua criação. A tradição, em sua forma encapsulada, dá ao mestre segurança. A essa forma de conceber a tradição, Bornheim (1997, p. 18) comenta que:

A vontade da tradição está em querer ser tradição, e ela se quer tão totalmente tradição que se pretende eterna, determinando não apenas o passado e o presente, mas o próprio futuro, porquanto tudo pode ser previsto, exige-se a antecipação: tudo vai ser sempre fundamentalmente idêntico, sem percalços maiores com o possível surto de alteridade. A tradição se pretende, assim, uma grande segurança _ nós estamos na própria segurança, vivemos numa resposta e estamos assegurados nela, nós somos organizados pela tradição, ela é nosso princípio.

O autor explica adiante que a tradição, apesar de se querer permanente, sofre transformações de acordo com o tempo e os contextos por onde ela circula. Que ela é dinâmica e transformável na reelaboração e ressignificação de seus valores simbólicos.

A concepção de tradição que circula no senso comum, que tem suas raízes fincadas em nossa sociedade e que muitas vezes é aceita pelo sujeito sem que este reflita antes de consumir, ainda é aquela de repetição e permanência de seus valores simbólicos sem transformação. É uma concepção que se repete até os dias atuais e que tem sua origem num passado distante anterior à revolução industrial. Antes da revolução industrial, o ritmo de vida era menos acelerado, a sociedade caminhava lentamente, fixando seus valores e representações. Atualmente, a sociedade possui um ritmo acelerado, é bombardeada por informações e inovações tecnológicas que intensificam cada vez mais as transformações nos mais diversos setores da vida em sociedade. Para Hall (2002, p. 14), as sociedades modernas são sociedades de mudanças constantes, rápidas e permanentes distinguindo-se das tradicionais, sociedades consideradas de ritmo lento onde os símbolos e o passado eram venerados. Assim, a tradição que o mestre Felipe de Riachuelo requisita ficou no passado, sua dinâmica agora é outra uma vez que o produtor de uma manifestação da cultura popular hoje “(...) acotovela-se com toda uma variedade de experiências alienígenas”, segundo Bornheim (1997, p. 24).

Apesar de defender a tradição da maneira como ele a compreende, observei que o mestre Felipe de Riachuelo não se fechou para as possíveis mudanças que ele tenha que fazer em seu teatro para poder atuar hoje. O mestre disse gostar de fazer uma apresentação sem hora para acabar, de falar palavras de baixo calão com os seus bonecos, de soltar imoralidades, de se apresentar mais para a plateia adulta e conhecedora dos códigos do teatro. Mas, devido as condições impostas durante as negociações, a plateia infantil, ao tempo reduzido das apresentações, ele tem cedido e atendido aos novos contratos, pois “é preciso fazer e sobreviver”.

Comentou que tem tentado se adaptar aos novos tempos e à plateia infantil. Que hoje já não coloca a briga de faca porque percebeu que sempre tem alguma criança assistindo aos seus bonecos, mesmo que a apresentação seja para adultos. Seus bonecos atualmente só falam palavras de baixo calão ou imoralidades se o cliente pedir, como acontece sempre que é

contratado por uma senhora para se apresentar em seu sítio. A senhora, que ele não lembrou o nome na hora em que conversávamos, sempre pede a ele que faça os seus bonecos falar muita “putaria”. Ele a atende e ela se “acaba” de rir, confessou-me ele. O mestre completou: _“Tá vendo como é? Tem gente que gosta de uma “putaria”, o João Redondo era assim. As pessoas se riem muito quando eu boto desse jeito. Agora, se for em escola...”

Em nossas conversas, o mestre revelou que gosta mais de botar bonecos para a plateia de adulto, “porque este teatro foi inventado para gente adulta, não pra criança”, comentou ele. Que ele é contratado por escolas, onde ele se apresenta para crianças, porém, ele tem que planejar bem direitinho quais os bonecos e o que eles irão falar porque tem que ter cuidado. Perguntei se isso o agradava, ele disse:

Pra ser sincero mesmo? Eu gosto mais de botar os meus bonecos para gente grande, né? Tenho mais liberdade. Posso fazer o teatro como antigamente se fazia. A criançada faz muito barulho, grita, não sossega. E ainda querem ficar mexendo nos bonecos, né? Querem entrar na tolda pra ver quem está dentro. Você sabe que criança é curiosa! (risos). Mas eu boto, se a escola me contratar, eu vou lá e boto. Os bonecos brincam de qualquer jeito.

Quis saber dele como é esse modelo tradicional de teatro que tanto ele reivindica. Então lhe perguntei como ele começou a fazer o teatro de João Redondo. Ele respondeu.

Eu comecei a fazer a brincadeira de João Redondo tirando daquilo que eu via os brincantes fazer. Como por sinal hoje todo mundo brinca. Muda uma coisinha ou outra. A entrada do João Redondo ou a *loa* do Capitão João Redondo: “Eu sou o capitão do João Redondo, barriga de sete vintém, se mando ir não vai...”, isso aí nunca morreu. Eu fazia tudo isso, né? Tinha o vendedor de carne de porco. Tudo isso tinha nas histórias. A pessoa que fazia a feira. Tudo isso tem dentro do João Redondo. E a gente fazendo uma peça de uma hora e meia, duas horas, tem como a gente apresentar esse tipo de brincadeira, né? Mas a gente brinca muito de improviso. Eu gosto do improviso. Eu faço a brincadeira. Pra mim a brincadeira melhor que tem é estar com o povão ali. Quer dizer, você tem aquela história do João Redondo, mas

em vez do João Redondo brincar com a boneca, aquele boneco já vai brincar com aquela moça que tá ali. Aí é que o povão gosta. Tem o teatro..., como se diz? Tem a peça em si, mas dentro dela tem a improvisação. Depende do setor que estou com os meus bonecos, da plateia.

Contou-me que, certa vez, quando estava brincando num evento do dia das mães, uma mulher da plateia disse: _ “Mas esse boneco só canta música de roedeira, não sabe cantar música pras mãe, é? Rapaz faça um verso aí pras mãe. Em homenagem as mãe!” E ele, naquele momento, improvisou com uma poesia que ele já havia criado tempos atrás para os pais. Improvisou com os dois bonecos tocadores de viola que já estavam em cena. Ele a declamou para mim,

Me sigo nos conselhos
de você minha genitora
mamãe do seu lado eu tive
carinho, paz e amor
além de roupa e comida
a maior lição de vida
eu aprendi da senhora.

Comentou que ele tem oitenta por cento das peças decoradas os outros vinte por cento ele improvisa junto com a plateia, que procura atender a todos que conversam com os bonecos. Disse que é muito mágico quando ele está dentro da tolda. Que a alma do teatro é a palma do povo e que, ao sentir a participação da plateia, o repente, os versos, as falas aparecem. Ponderou que “O brincante tá aqui brincando, todo mundo aplaudindo, mas se alguém criticar você de lá o boneco responde. De todo jeito, ele tá se comunicando com o boneco e o boneco com ele”.

Compreendi com suas palavras que a improvisação das falas em interação com pessoas da plateia proporciona ao mestre um êxtase criativo, o que o alegra e o estimula a fazer o seu teatro sem tempo para acabar. As peças que ele diz ter memorizadas servem de lastro para o seu teatro. Em todas as apresentações que assisti do mestre, observei que as falas memorizadas por ele servem de gatilho, mas que, se tiver uma boa participação da plateia, a improvisação das falas prepondera, tornando a plateia uma construtora efêmera do teatro.

Contou-me que em Jardim de Angicos, ao fazer uma apresentação do seu teatro, enquanto botava o boneco Baltazar, um homem da plateia gritou: _ “Ô negô feio da muléstia! Ainda vem lá de Riachuelo querendo aparecer aqui!” O mestre tomou como uma crítica direcionada não ao boneco, mas a ele. Ele respondeu através do boneco: _ “Cala a boca aí! Batata de vazante!”. A plateia explodiu em risos. Perguntei a ele o que significa batata de vazante e ele disse que não sabe, mas que lhe veio à cabeça na hora e ele falou. Que deu certo porque a plateia gostou e riu muito. Acrescentou: _ “Tanto faz vir uma crítica ou um elogio, só não gosto que o povo fique parado. É preciso que a plateia se mexa, fale com os bonecos. A brincadeira se torna viva”!

Durante a sua fala no evento Fios de Saberes na UFRN, no dia 19 de setembro de 2017, o mestre falou à plateia que o assistia, sobre a questão do preconceito contra o negro dentro da brincadeira.

Brinco, respeito os senhores. Os senhores dizem que nas apresentações com os bonecos não pode haver discriminação. É, não pode discriminação. Tudo bem, respeito. Agora eu brincando mesmo de livre e espontânea vontade, pode ter o negro que tiver o boneco brinca metendo o pau no negro, porque é a história do João Redondo, queira ou não queira. Eu disse lá em Olinda. Apareceu um senhor, que veio da Bahia, que não faz parte nem do mamulengo, nem do João Redondo. Eu acho que ele era mais Pai de Santo. E veio com aquela história que o boneco que ia brincar discriminava o negro. Não! Pois eu brinco porque o que eu aprendi do João Redondo as primeiras palavras são estas do capitão João Redondo com o negro e significava o quê? O capitão. O capitão ele era o chefe do coronel e dava chibatada nos escravos e daí foi criado tipo uma vingança dos negros pro capitão, né? E dizia assim, o capitão dizia que negro não prestava,

né? Nêgo sentado é um toco, deitado é um porco, nêgo não caga, se espreme, nêgo mija, xiringa, sentado é um cupim, de todo jeito nêgo é ruim. Vêm, realmente o preconceito, né? Mas vêm o negro que é a vingança que o negro diz: Mas têm uma coisa que o nêgo têm e você não sabe. O que é? Porque nêgo não promete, dá logo. Aí meteu o pau no capitão, né? Aí o senhor disse: _ Ah, nesse caso! Aí é onde já vem o preconceito. Porque o negro deu no branco, aí o seu preconceito morreu e já apareceu outro, contra o branco. Então essa é a brincadeira, quem não gostar, sai. Eu mesmo não gosto de funk, eu saio, não fico. É a brincadeira é assim.

Com estas palavras, o mestre acredita que respondeu às críticas do senhor baiano e que, dessa maneira, matou o preconceito e o senhor baiano aceitou dizendo: _ “Ah, nesse caso!” Analisando e refletindo as palavras do mestre, observei que um conflito havia se formado entre o mestre e uma pessoa da plateia, o mestre de imediato fez um jogo de apaziguamento respondendo com o próprio boneco e colocando o capitão João Redondo numa situação humilhante diante de Baltazar, invertendo a cor do preconceito, agora contra o branco, atestou o mestre. O que está por trás deste fato é toda uma história de preconceitos, desigualdade social, hierarquias que o povo de pele negra tem convivido e sofrido desde tempos remotos até os dias atuais. Este fato me levou a imaginar que o senhor baiano provavelmente se identificou e se viu representado pelo boneco Baltazar de alguma forma. Ali, naquele momento, ele pode ter voz, pode colocar para fora seus fantasmas, seus medos, sua busca por justiça, igualdade e respeito dentro de sua sociedade. Quando o Baltazar bateu no capitão João Redondo com um pedaço de pau, imagino que ele se sentiu vingado, aceitando, assim, a fala do boneco. A violência da cena terminou por apaziguar o curto conflito entre o mestre e o senhor baiano. Este fato me leva a enfatizar aqui a função social que o teatro de João Redondo possui. Ele representa a sociedade, coloca o próprio homem em relevo, pois tira do seu cotidiano temas e acontecimentos para rerepresentá-los à sua plateia em forma de arte, de representações, e a plateia, de certa forma, se identifica com as situações vividas pelos bonecos.

No teatro feito pelo mestre Felipe de Riachuelo, o negro ainda é representado como outrora. O mestre faz um teatro que margeia o politicamente correto quando é apresentado para crianças, mas se a plateia é formada em sua maioria por adultos, ele faz o teatro nos

moldes tradicionais, no qual o preconceito e racismo são temas que se evidenciam, arrancando risos e algumas críticas da plateia.

O olhar sobre o negro construído em épocas passadas ainda permanece vivo na atualidade. Fruto da relação de poder entre o branco e o negro em épocas pré-coloniais, o preconceito e racismo possuem sua história que impregna a genética de muitos, que não refletem o porquê. Nesta fala dos bonecos, o discurso revela marcas e história social que aparecem como instrumentos manipuláveis pelo seu usuário e compreendidos em sua superficialidade pelo receptor, que se abre em gargalhadas. Considerando a reflexão esboçada por Michel de Certeau (1994, p. 82), de que os discursos (...) “são marcados por usos; apresentam à análise as marcas de atos ou processos de enunciação”, observei que as palavras repetidas pelo mestre Felipe de Riachuelo, ao dar voz aos seus bonecos, vem da tradição, ele aprendeu com outros mestres que aprenderam com outros. Traz olhares e representações construídos num passado distante, mas que ainda possuem sentido e valor na contemporaneidade, uma vez que o preconceito ainda existe e a sua plateia ainda se identifica e se diverte com ele.

Na história tradicional do teatro de João Redondo do RN, a filha do capitão se enamora do Benedito, porém, ela fala que não pode namorá-lo porque o pai dela não aceita que ela se case com um negro. O Benedito insiste no namoro, que acaba acontecendo mesmo contra a vontade do capitão. Uma clara demonstração de luta do subalterno contra o poder representada através da quebra do preconceito e do racismo. Santos (1979, p. 17) comenta que o mestre muitas vezes brinca com os seus bonecos sem muita consciência da profundidade de suas palavras, sem proposição política, porém, o teatro é político enquanto em ação:

Ele é político enquanto é utilizado como instrumento de dominação ou quando, em meio ao riso e usando dos recursos que lhe são próprios, rebela-se contra a dominação imposta a si, como expressão artística, ou ao povo, como expressão humana, na sua vontade e direito à subsistência. (SANTOS, 1979, p. 17).

É nas entrelinhas do texto e na plástica dos bonecos que podemos encontrar elementos fixados através dos tempos e que ainda hoje encontram terreno fértil pronto para a sua reprodução. Em suas reflexões sobre a poesia oral, Paul Zumthor (2010), comenta que:

O espaço do discurso, espremido mas sobrecarregado de valores alusivos, não dá lugar senão aos elementos nucleares da frase, ao que a elipse, a suspensão conferem uma ambiguidade, até mesmo uma aparente vacância semântica, obrigando deliciosamente o ouvinte à interpretação. (ZUMTHOR, 2010, p. 147).

O mestre Felipe de Riachuelo reproduz elementos do teatro sedimentados num passado distante, que representavam a realidade e contexto sócio-histórico-político e que trazem um discurso impregnado de preconceitos, racismo, autoritarismo tão caro à sociedade e que resiste e persiste no tempo e nas mentes e atitudes de sujeitos que se fecham para ações que venham a contribuir para uma sociedade mais humana e igualitária.

Continuamos a nossa conversa e ele fez críticas as pessoas que criticam o teatro de João Redondo como era feito antes. Disse que a crítica e proibições ocorrem só com os bonecos, com a mídia e a televisão não. Que nas escolas ele não pode dizer tudo porque as professoras reclamam, então ele ameniza, porque se o seu boneco deixar alguma coisa subentendida, uma criança de quatro anos não vai entender, mas uma maior sim. Para ele, a forma tradicional é mais instigante, é quando ele arranca mais risadas da plateia.

Quando um mestre diz uma putariazinha numa apresentação a plateia explode. Por que é que os bonecos não podem dizer uma putariazinha e Chico Anísio podia? Por que Araci de Almeida podia dizer e as bonecas não podem? Ela dizia com força. Era o sucesso dela. Todo mundo já esperava que ele soltasse putaria. Pronto, em canto que só tem adulto eu boto a boneca Maria Escandalosa, que abre um troço lá pros cabras, né? Tem um troço entre as pernas e abro assim, mas só quando só tem adultos, com criança não.

O mestre enfatizou que, quando ele era criança, os bonecos diziam de tudo e faziam de tudo. Cenas de violência, palavrões, pornografias, preconceitos. Não tinha críticas e proibições com os bonecos, mesmo tendo crianças na plateia. Lembrou-se do poema que aprendeu com os mestres do passado:

O dia que eu te pegar
do jeito que eu tô pensando
dou na mão no pé do ouvido
que os óios fica virando
as oreias leco leco

Então o boneco responde: _Aquilo abrindo e fechando.

_ Você sabe o que foi aquilo abrindo e fechando, mas a criança de 4 anos não sabe. Mas as professoras não querem que fale assim.

O mestre continuou reclamando que as críticas e interdições são somente com o teatro João Redondo e não com a mídia que transmite de tudo pela televisão e não se faz nada. Observei que essa é uma questão que permeia a prática de saberes de todos os mestres do RN, pois, hoje em dia, eles precisam ter cuidado com o que falam para não serem alvos de críticas negativas e até mesmo de punições por parte de seus contratantes que podem não contratá-los novamente. Os mestres se sentem penalizados por um tratamento diferenciado em relação ao cinema, televisão, *internet* que divulgam tudo aquilo que é próprio do teatro tradicional do João Redondo, próprio da sociedade. O mestre desabafou: _ “É porque é João Redondo. A mídia diz como é que a mulher trai, como é que o cara é viado, como é ser sapatão, diz o todo. Agora o boneco não pode dizer. E aí? O filho não pode assistir porque é o boneco, mas pode assistir a televisão”.

A ideia e cobrança de se fazer um teatro politicamente correto tem afetado mais aos mestres que estão há mais tempos em exercício com essa arte. Eles possuem maior dificuldade em se reconstruir para se adaptar ao que a sociedade lhes solicita. Ademais, percebi também que há uma resistência por parte desses mestres, que consideram a tradição

fixada no passado e, por isso, deve ser apenas repetida, garantindo, assim, a identidade do teatro e segurança. Analisando dessa forma, posso afirmar que há também uma resistência à espetacularização e pasteurização do teatro, uma vez que se observa que o discurso e a ação do mestre Felipe de Riachuelo e do mestre Francisquinho, que veremos no tópico a seguir, são de tornar a tradição permanente e fixada. Há também uma luta pela liberdade e direito em fazer o teatro do jeito que eles compreendem que deva ser feito, reforçando a ideia de que ele é feito com o povo e para o povo. A força que age para que o teatro de João Redondo entre no processo de espetacularização e pasteurização vem da própria sociedade e suas ideologias, uma força que é acionada de fora para dentro do teatro, modelando-o e transformando-o em outra coisa.

Em uma de nossas conversas em seu sítio Lagoa do Sapo, Riachuelo, RN, ele teceu comentários sobre as atividades desenvolvidas durante os encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN. Disse gostar muito dos encontros, pois é uma oportunidade de rever os amigos, de fazer novas amizades e de compartilhar saberes. Porém, reclamou sobre as orientações recebidas para transformar o seu teatro. Deixando claro aqui que essas orientações aos mestres, fornecidas pelos organizadores do evento, tinham a única intenção de ajudar aos mestres a se adaptar ao mercado consumidor e aos contextos atuais, uma vez que antes de acontecer esses encontros, foi observado pelos pesquisadores do RN que participaram da coleta de dados para o registro do Bem pelo IPHAN, que o teatro de João Redondo estava bastante enfraquecido, os mestres em sua maioria, encontravam-se muito desestimulados em botar os seus bonecos, muitos mestres já haviam abandonado as suas malas. Os poucos mestres que ainda persistiam, em sua maioria haviam aceitado a transformar o teatro e adaptá-lo aos novos contratos e plateias. O mestre Felipe de Riachuelo comentou:

Quando a gente vai fazer uma peça, corta pela metade. No encontro de Currais Novos mesmo Heraldo disse assim: _ não, você faz assim! Você bota aqui e vai lá pro final e pronto. Você só tem vinte minutos o tempo não vai dar. A história tem que ser contada. Eu acho que o teatro de João Redondo leva 45 minutos pra contar a história do João Redondo e mais 45 minutos para você interagir com as pessoas, com a plateia, com aquela coisa toda. A criação que você vai criar de um sanfoneiro, de uma coisa de um boneco cantar uma música e aí vai pra

cima de duas horas de brincadeira. É a realidade. E você em 15 minutos tem como fazer uma apresentação? Ai você bota um boneco, dois e acabou a brincadeira.

Além de questionar sobre o enxugamento das apresentações, questionou também sobre a oficina do encontro e citou a orientação do mestre Heraldo Lins, que ensinou a todos os mestres como posicionar as mãos acima da tolda. Pediu que os mestres mantivessem as mãos afastadas da estrutura da tolda durante a apresentação. Aconselhou também os mestres a seguir a uma técnica para entrar e sair com os bonecos. O mestre Felipe de Riachuelo disse achar bom ele se preocupar em dar as orientações, mas na opinião dele, o mestre deve ficar livre para fazer do seu jeito:

Esse tipo de coisa aí, deixa à vontade pro mestre. Deixe ele brincar do jeito dele, como ele aprendeu. É bom. Se eu brincar daí em diante eu vou ter um cuidado, porque é bonito demais ter os bonecos mais afastado, né? A saída dos bonecos, é bonito mesmo. É mais em linha. Mas isso eu vou levar um tempo.

Observei nas palavras do mestre Felipe de Riachuelo que apesar dele criticar as orientações recebidas, ele percebeu que é preciso se adaptar ao novo como uma forma de resistência e de sobrevivência do teatro. Assim como ele, os mestres mais antigos demonstram dificuldades em assimilar a novidade, apesar de compreenderem que estão vivendo novos contextos sociais, circulando por diferentes espaços daqueles de outrora, que estão dialogando com novos tipos de contratantes e novas plateias. Tentei esclarecer ao mestre que as orientações fornecidas pelos organizadores do evento foram necessárias para a manutenção da brincadeira e que foram apenas orientações, que cada um mestre tem a liberdade de aderir ou não. Que a beleza do teatro de João Redondo no RN está justamente na complexidade deste universo e na diversidade do teatro tradicional e moderno. Que, apesar de haver sim uma preocupação pela manutenção da brincadeira por parte não só dos organizadores do evento, há também o IPHAN, que vêm contribuindo com parte dos recursos financeiros para que o evento aconteça anualmente, é o mestre quem vai definir como deve fazer o seu teatro, pois

ele é o detentor da prática e do saber. Um saber que precisa não só ser preservado, mas transmitido para que o teatro não desapareça. Naquele momento, o mestre continuou suas reflexões dizendo:

A brincadeira do João Redondo, hoje, ainda brinca na mesma linha de Pernambuco. Lá eles têm uma história do Mateus e de uma Catirina. O Mateus é quem conversa com o boneco, aquela história. Mas o nosso João Redondo também era isso. Só que a gente matou, não tem mais. Aqui era um sanfoneiro. O sanfoneiro aqui se tornava o Mateus de lá, fica fora da tolda tocando e falando com as pessoas da plateia. É ele quem sabia tudo dava as respostas ao boneco. Porque ele sabia toda a história do João Redondo. Eu tenho que brincar aqui, mas a pessoa ali tem que já estar sabendo o que vai dizer, aí a brincadeira toma gosto. Só que a gente acabou o sanfoneiro. Ou o sanfoneiro acabou-se. Hoje eles cobram muito caro, não dá pra pagar mais um sanfoneiro. Hoje é CD, tem que ter a música, o forró. Os instrumentos para a brincadeira do João Redondo é a sanfona, o fole e a rabeca.

Creio que, com esse comentário, ele tenha compreendido a minha fala. Continuamos a conversa enquanto ele me mostrava os seus bonecos. Disse que ele mesmo confecciona os seus bonecos em madeira mulungu ou imburana. Que, muitas vezes, constrói um novo boneco bom, mas não troca pelo que já têm para aproveitar a voz. Segundo o mestre, a voz é a personalidade e identidade do boneco, se jogar a voz de um para o outro muda tudo, disse que não gosta de fazer isso. Disse também que, pela tradição, o nome do boneco quem dá é o mestre e não quem o confeccionou porque acontece muitas vezes do mestre comprar algum boneco ou de trocar com outro mestre. Perguntei a ele de onde vêm os temas tratados no teatro de João Redondo tradicional. Ele respondeu que vêm do candomblé, do cantador de côco, de tudo que se imaginar. Exemplificou dizendo que criou uma história em cima de uma outra que era contada por um amigo seu, morador da mesma comunidade. A peça “O padre e Baltazar”.

PADRE: _Filho veio se confessar? Fale os seus pecados meu filho.

BALTAZAR: _ Vote! Eu não tenho pecado não meu senhor!

PADRE: _ Como não? Então reza um Pai Nosso.

BALTAZAR: _Eu não sei não, meu senhor!

PADRE: _Faça o sinal da cruz.

BALTAZAR: _Eu não sei não.

PADRE: _Filho, você não sabe nem que Jesus morreu por nós na cruz?

BALTAZAR: _Vote! E foi?

PADRE: _Foi! Pois cuspiram no rosto dele, chicotearam ele, bateram, amarraram ...

BALTAZAR: _Tá bom seu padre. Vou-me embora.

Sai e encontra um amigo que pergunta:

Amigo: _Se confessou?

BALTAZAR: _Que nada rapaz! O padre queria que eu fosse testemunha de uma briga velha que houve com Jesus, ninguém sabe nem quando foi e queria que eu fosse testemunha. Vou nada! Vote!

O mestre concluiu dizendo: _ “Você cria esse tipo de peça. Não é do João Redondo, mas nada impede de você trazer uma história e criar. Pode pegar história do Chico Anísio se quiser”. Lembrou também de um outro fato ocorrido com ele tempos atrás que mostra a sua posição quanto ao compartilhamento de saberes entre os mestres. Relatou que quando esteve fazendo uma brincadeira em Recife, PE, conheceu o teatro de Zé Lopes, de sua esposa e de sua filha. Após vê-los brincar, ele disse ao mestre Zé Lopes que havia gostado de uma peça que a esposa dele havia feito com os bonecos e que iria copiá-la. O mestre Zé Lopes não gostou e disse que não tinha nada a ver essa coisa de copiar as peças dos outros. Ele respondeu que com ele não era assim. Ele copiava as peças do outro mesmo que o outro não quisesse e que podia copiar a dele também. “Se agradasse a ele, copiava mesmo”! Comentou ele. Continuou dizendo que já copiou peça do mestre Heraldo Lins, do grupo Caçua de mamulengos. Perguntei qual a peça que ele copiou do mestre Heraldo Lins. Ele disse que é a que o boneco Benedito telefona para o ministro da cultura. Disse também que se for para um evento e o teatro em que ele copiou a peça for se apresentar, ele não faz a peça que ele copiou.

Do grupo Caçuá de mamulengos, ele copiou a peça da boneca Maria Quitéria que briga com o marido Toim, que tem hemorroida de botão. Disse que foi com esse grupo que ele viu pela primeira vez essa peça, mas não sabe se foi uma criação deles. Como achou uma peça divertida, copiou. E que isso não impede dele fazer a peça e eles continuarem a fazer também.



Imagem 63 – Toim e Maria Quitéria

Para encerrar a nossa conversa naquele dia, perguntei ao mestre Felipe de Riachuelo qual a diferença ele via entre um teatro de bonecos comum e um teatro de João Redondo. Ele me respondeu da seguinte maneira:

A diferença que eu vejo é que ele é de pelúcia, uma meia pintada. Eu acho ele um fantoche. Na minha opinião o meu boneco é vivo o deles é morto. Não sei se é porque eu brinco. O meu boneco de João Redondo é vivo o deles é como um pedaço de osso, um pano, um negócio aí qualquer de pelúcia. É a única diferença. Agora a piada pode vir a mesma, a história, mas não tem vida. Eu acho que pra ser João Redondo tem que ser de pau, pano e tinta. Quando se faz de cabeça, de papel machê, pra mim não é o João Redondo. Ele é um boneco, mas não é o João Redondo. Eu não condeno quem faz, não!

Até porque a madeira está ficando difícil, o pau. Tem que se criar, né? Agora isso é de mim. Isso não acaba com a história deles não.

E continuou falando:

O texto falado pelos bonecos também diferencia do teatro comum de bonecos. Pra ser João Redondo tem que ter a história da família de Baltazar. A piada é a pessoa quem cria. Já vi muito em escola contar a história da escola, do engenheiro, dessa coisa. Não é a história do João Redondo. A história do João Redondo é aquela história animal. Aquela história da ignorância. A coisa mais errada que tem no brincante do boneco, é o boneco falar certo. O boneco tem que falar errado. Não é São Paulo, não. É Sum Paulo. Mais ou menos assim. Porque senão é um doutor, não é um boneco. Na minha mente o boneco veio da ignorância. O boneco João Redondo veio da ignorância. Ele veio de onde? Dos escravos. Ele veio de dentro da ignorância. Qual o escravo que naquela época sabia falar? A minha avó não era escrava e falava muito mais ruim do que eu. Vinha da ignorância. A pessoa que não sabe ler, não sabe escrever. Não se conta a história que Baltazar vai à escola para aprender a ler, não sabe de nada, né? Mas só quer ser o sabido, né? O cabra vai e cria o boneco de doutor, de professor.

No primeiro encontro de Boneco e Bonequeiro que aconteceu em Pium, RN, em 2011, o mestre diz ter participado e quando estava botando boneco, alguém falou do lado de fora da tolda: _ “Ei cuidado, que aqui só tem doutor”! O boneco respondeu: _ “E doutor sabe de nada! Quem sabe é o professor que ensinou o doutor”. Disse que a plateia gargalhou. Completou sua fala dizendo que o boneco só tem graça falando errado ou meio errado.

Comentou que nos encontros de Bonecos e Bonequeiros que acontecem anualmente, ele observa muito as apresentações dos mestres e percebeu que os novos mestres estão fazendo uma apresentação muito melhor do que as apresentações feitas por ele e seus amigos mestres mais antigos. “Porque os novos estão desempenhando melhor”, pontuou. Disse considerar o processo de transformação do teatro válido, pois o próprio mundo está se transformando, então eles precisam acompanhar, sem esquecer a raiz de onde veio o teatro de João Redondo. Enfatizou dizendo: _ “A história do João Redondo é um museu. Não pode morrer. Ele é um museu”. Considera que os novos brincantes que estão despontando no

cenário do RN são bastante entusiasmados e que vão ser bem sucedidos. Que ainda tem muito a aprender assim como ele aprende com eles também.

Neste momento, percebi o quanto o mestre está confuso sobre a prática de saberes do teatro de João Redondo. Neste nosso segundo encontro para a coleta de dados, o mestre se mostrou mais flexível a mudanças no teatro ao falar sobre o desempenho dos novos mestres. Ele começou a admitir, mesmo sem deixar claro, que a tradição pode ser reelaborada para se adaptar aos novos contextos e novos tempos, mas sempre ele vai concluir a sua fala retificando que não se pode esquecer as raízes do teatro, que as histórias contadas estão se perdendo e que o teatro é um museu. Embora perceba as adaptações feitas pelos novos mestres e admita que eles já possuem um desempenho melhor que o seu, ele resiste por não conseguir ainda se transformar por dentro para poder transformar o seu teatro. Durante esta nossa conversa, ele fez uma distinção dentro da estrutura do teatro que eu ainda não havia ouvido de nenhum outro mestre e que veio me elucidar algumas dúvidas sobre a prática do saber do teatro de João Redondo que eu tinha até então. Ele explicou como o teatro é construído, segundo a sua visão:

Eu acho que fazer o teatro de João Redondo é contar a história do João Redondo. A história do João Redondo é uma, agora o teatro em si, ele é criado com a história do que você inventa, é a história do improviso. Aí você pega o que tem, por exemplo a Roberta Close. Foi criado pra dentro do João Redondo. Hoje tem a *internet*. Eu boto na fala do boneco: _ Agora meu filho, é tudo na *internet*. Eu entro no seu blog e você entra no meu. O outro boneco responde: _ Vai é entrar no do cão! No tempo em que se criou o João Redondo existia *internet*? Não existia nem telefone. Quer dizer, é uma história, ela é teatral, né? Agora eu sempre venho com essa preocupação. Não deixar o linguajar da história do João Redondo morrer, de onde começou. Porque hoje todo mundo fala capitão João Redondo, capitão João Redondo, mas antes geralmente só se colocava a história do capitão João Redondo, aí agora morreu. Aí não cita mais Pajaraca, Furrundungui, nem o Benedito com o Baltazar que arenga. Os dois irmãos só entravam arengando. Hoje não, entra Benedito ou Baltazar. Ou um ou outro. A história de João Redondo é Baltazar e Benedito.

Compreendi com a fala do mestre que a estrutura do teatro possui duas partes distintas, segundo o seu olhar, a sua concepção e análise. Uma parte é o que ele requisita como tradição, é a história do capitão João Redondo, da família do Baltazar e Benedito, histórias contadas em épocas passadas cristalizadas pelo tempo e que ele vivenciou enquanto criança e jovem espectador. Uma história mais conectada com o contexto sócio-político-econômico do Brasil escravocrata, época em que se acredita que o teatro de João Redondo tenha surgido. A outra parte, que ele chama de teatral, é aquela em que o mestre tem a liberdade de criar ou de copiar de outros mestres ou de outros lugares, como as piadas de palhaços de circo. Esta parte do teatro não só dá liberdade de criação ou de reprodução de algo já existente, como diferencia as produções de cada mestre. Ela é movente, reelaborável, adaptável aos contextos, espaços e tempo de apresentação. Percebi, então, que é esta segunda parte da estrutura é a que está sendo mais utilizada pelos mestres atuais, que conseguem ressignificar e reelaborar o seu teatro. Justamente por dar mais flexibilidade e facilidade para inovações, tematizações, ajustes no tempo de apresentação e inserção de novos personagens com os quais a plateia se identifica mais. Ademais, sendo esta parte “teatral” totalmente permeável, não fechada, ela permite também que elementos e até mesmo trechos das histórias da outra parte considerada tradicional para o mestre entrem na sua composição. Assim, podemos encontrar mestres que alimentam sua parte “teatral” com *loas*, baile na casa do capitão, namoro entre Benedito e a filha do capitão João Redondo, aulas do professor com o Benedito ou Baltazar, etc, mas não contam a história inteira e sim pedaços dela, mantendo uma vontade de permanência da tradição em constante renovação na parte “teatral”.

O mestre Felipe de Riachuelo relatou a estrutura da parte da brincadeira tradicional. Como era contada a história de João Redondo que ele fala tanto:

A sequência era sempre assim, durava muito mais de uma hora para contar a história deles. Uma hora e meia ou mais. Tinha a entrada do capitão João Redondo para saudando a todos com a *loa*. Aí entrava Baltazar para cuidar do baile na casa do capitão. O namoro dele com a filha do capitão. A dança dos dois. A chegada do Benedito que também quer dançar, mas não tem mais boneca pra ele. Começam a brigar, né? Briga de faca mesmo. Eu não faço mais, matei essa! Aí vêm a chegada dos policiais para prender Baltazar. Depois, aparece o

professor para ensinar coisas boas ao Baltazar. Aí tem também a história do nascimento de Benedito, que ninguém mais faz. É grande demais. Aparece toda a família dele. Tem o padrinho dele Pajaraca. Aí vem o casamento de Baltazar, né? E é assim. O que eu sei é assim.

Tentei compreender melhor o ponto de vista do mestre que ouve as vozes do passado e requisita da memória para defender um teatro tradicional em contextos atuais. Observei que, para o mestre Felipe de Riachuelo, a identidade do teatro de João Redondo está estritamente ligada à sua memória longa. Segundo Bosi (1987, p. 53), “Falar em cultura como tradição sem falar em memória é não tocar no nervo do assunto”. Para este, autor a memória é viva e centro de toda tradição. Aprende-se e lembra-se com ela. É cultura produzida, acumulada e refeita ao longo da História. Mas sabemos também que a memória é seletiva, construída coletivamente e individualmente. Para Halbwachs (2006), o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido num grupo onde obtém suas referências culturais. O grupo de referência é um grupo do qual o indivíduo já faz parte e com o qual estabeleceu uma comunicação de pensamentos, identificou-se com eles e confundiu o seu passado ao deles. O autor considera que a memória individual existe a partir da coletiva,

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras pra que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes pra aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

O que o mestre Felipe de Riachuelo requisita é uma memória individual construída no passado pela sua experiência dentro do seu grupo de outrora, a partir de uma memória coletiva tomada como referência. A sua memória individual emerge como lembrança, a qual conflita com as construções articuladas dentro de um outro grupo que ele é partícipe no presente e que está construindo referenciais de uma memória coletiva para o futuro quando, então, poderão ser considerados tradição.



Imagem 64 – Família do Baltazar (Baltazar, mãe Quitéria, pai Furrundungui, irmão Benedito e irmã Biuzuca)



Imagem 65 – Baltazar, capitão João Redondo e Benedito.



Imagem 66 – Maria Zabé, noiva de Baltazar e Janinha.



Imagem 67 – Buchudinha, mulher de Benedito.

4.Prática de saberes do mestre Francisquinho

Justifiquei na introdução desta escrita etnográfica a escolha pelo mestre Francisquinho e no capítulo 1 falei um pouco mais sobre ele. O mestre Francisquinho é um daqueles mestres que podemos chamar de arquivo vivo. Ele faz o seu teatro, quase que cem por cento, do mesmo jeito que ele aprendeu com os mestres que lhe serviram de referência: Luís de Toou, Bilinha e Rato. Guarda em sua memória as falas das passagens que aprendeu com eles. Tem uma mala de bonecos que vai desde os bonecos tradicionais, capitão João Redondo, Baltazar e Benedito, até brinquedos como o carrocel, bonecas pisa arroz, grupo de soldados e casa de farinha. Conta que antes, quando a brincadeira não tinha tempo para acabar, ele colocava tudo em cena. Hoje ele só coloca alguns brinquedos quando tem oportunidade. O carrocel, o grupo de soldados, a casa de farinha, as bonecas pisa arroz entram como uma espécie de adereço na brincadeira. Preenchem vazios entre uma apresentação e outra dos bonecos. São brinquedos que faziam sucesso em épocas passadas por possuírem movimento, o que certamente causava curiosidade e sensação aos seus assistentes. A mala de bonecos do mestre possui, além daqueles confeccionados em madeira, bonecos industrializados, como o lobo, que é um boneco de borracha, o corvo, feito de tecido, e a boneca Barbie. O mestre disse que nunca conseguiu confeccionar bonecos, por isso ele compra de outros mestres e faz os seus arranjos com bonecos de “loja”.



Imagem 68 – Mestre Francisquinho com a casa de farinha.

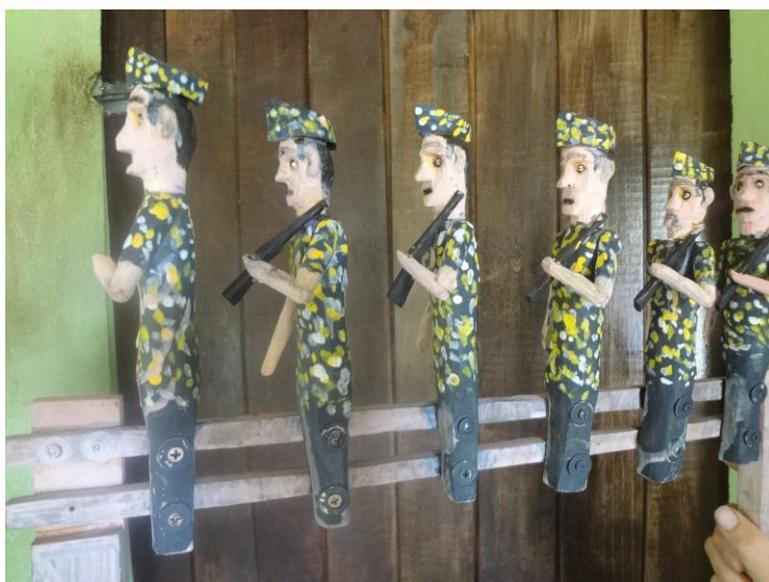


Imagem 69 – Grupo de soldados articulados.



Imagem 70 – Bonecas pisa arroz.



Imagem 71 _ Boneco Corvo.



Imagem 72 _ Boneco Lobo.



Imagem 73 _ Boneca Barbie.

O mestre explicou como ele concebe a brincadeira do teatro de João Redondo:

A brincadeira do João Redondo tem que ter o capitão João Redondo e o Baltazar. Eles dois tem que abrir a brincadeira e encerrar a brincadeira. Senão fica diferente. Fica que nem uns que fazem aí que eu não quero dizer o nome, mas faz diferente. Olhe, a brincadeira começa com o João Redondo dando boa noite para os donos da casa e quando termina ele se despede dos donos da casa. Mas tem gente que

não está fazendo assim, tem gente que nem bota o capitão João Redondo para se apresentar. Então o que eles estão fazendo? Eu vou mostrar pra você como é. Você quer ver?

Respondi que sim e então ele vestiu em sua mão o boneco capitão João Redondo e começou a dizer a *loa* de apresentação e outras, dizendo que o boneco tem que ser respeitoso com o dono da casa e quando terminar a brincadeira tem que pedir desculpas por alguma coisa e se despedir de todos. A *loa* que ele falou aquele dia é a mesma que seu mestre Bilinha falava: _ “Afundei meu barco n’água. Afundou-se saiu no porto. Meus senhores e minhas senhoras meu cordial boa noite. Boa noite lhe dê Deus com prazer e alegria. Viva o dono dessa casa com toda a sua família”. Continuou dizendo outra *loa* de apresentação, ambas são ditas pelo capitão João Redondo, pois ele abre a brincadeira segundo o mestre:

Dono da casa boa noite! O Sr. sabe com quem está conversando? Você está conversando é com o capitão João Redondo conhecido e reconhecido no Rio Grande do Norte. Barriga de 19 vintém, se manda buscar não vem, se manda carta rasga no caminho. Se manda comprar fiado fica na conta velha mesmo. Que rojão com ronoviado esse meu, homi!

E a terceira *loa*, que é dita durante a brincadeira, a qualquer momento:

Nunca vi resultado o homi que trabalha alugado. Trabalhei três semana ele só me deu trezentos. Fui no sábado ferar, comprei 1 kg de carne e 1 arroba de jabá. Não podia andar a pé. Comprei um cavalo por cento e vinte, uma sela por cento e dez, dei dez a juro, ainda fiquei com dois mil réis. Tá bom assim moço?

Ao final da brincadeira, o capitão João Redondo se despede de todos assim: _ “Pois minha gente findei meu trabalho. Por hoje tá terminado. Desculpe alguma coisa. Achei o

peçoal dessa casa muito decente muito obrigado pelo silêncio maravilhoso de vocês. E até outra oportunidade se Deus quiser. Chau, chau!”

Falou que, em sua brincadeira, o Baltazar não é amigo do capitão João Redondo. Que no teatro tradicional os dois não são amigos, mas que agora estão fazendo eles terem amizade como ele tem observado em muitos teatros feitos por outros mestres. Reclamou:

O capitão João Redondo não é amigo do Baltazar. Nenhum dos dois são amigo. Eles brigam, brigam mesmo. O Baltazar é metido a valentão, vevi arrumando briga. Eu tenho briga de faca, faço briga de faca. Pra criança não, mas quando só tem adulto... Hoje estão mudando tudo. Olha só o Baltazar ser amigo do capitão, onde já se viu? Nem sabe a brincadeira e fica fazendo por aí.

Contou que na brincadeira de João Redondo tem que ter o catimbozeiro. Disse ter se arrepiado todo ao dizer esse nome, que não gosta de colocar esse boneco porque tem medo de baixar um espírito nele na hora da apresentação. Em Alcure (2001, p. 70), encontrei um relato sobre esta ligação do boneco com entidades espirituais. Em sua dissertação, a autora descreve uma apresentação que presenciou do seu interlocutor mestre Zé Lopes. A passagem feita por ele iniciava com um canto de jurema para a entrada da boneca Ritinha, que, em seguida, recebia uma entidade e terminava por tombar num canto da toada ao som de uma toada de xângo. Entra em cena sua mãe Clotilde que também recebe uma entidade espiritual e age da mesma forma que a filha, caindo no mesmo lugar sob a mesma toada. Chega então uma Preta Velha que, sob o canto de jurema, liberta-as das entidades e oferece seus serviços ao sanfoneiro e à plateia. Alcure (id. bid.) prossegue:

No final da apresentação, Zé Lopes confidenciou-me que não gostava muito de colocar essa passagem, porque ele sempre sente “presenças” das entidades e acaba “atuando” também. Segundo ele, na entrada da Preta Velha, sentiu uma “presença forte” e, por ter o “canal de mediunidade” aberto, foi levado a dizer coisas que não eram dele, mas, sim, de alguma entidade. Zé Lopes revelou ser muito comum nas

passagens que tratam desse tipo de religiosidade, a dos Caboclinhos, a do Xangozeiro, por exemplo, acontecerem essas manifestações, em que uma entidade anima o mamulengueiros, que anima um boneco.

Percebi, pelas palavras do mestre Francisquinho, que o teatro de João Redondo tem que ter o catimbozeiro, e pelo relato de Alcure, que esse tipo de teatro ainda traz em seu cerne a presença forte da cultura religiosa dos africanos, o que pode ser uma comprovação de que realmente ele tenha surgido numa senzala em tempo do Brasil escravocrata. Ambos os mestres demonstram respeito e temor ao trabalhar com essa temática com os seus bonecos. O mestre Francisquinho possui uma peça para o boneco catimbozeiro que raramente coloca, confessou-me ele. Disse que aprendeu com o Luis Toou e Rato, que aprenderam com o Bilinha. Relatou que o boneco catimbozeiro entrava com o capitão João Redondo na brincadeira:

O catimbozeiro entrava fazendo um palavreado com o João Redondo. Eu me lembro que o catimbozeiro entrava assim com dois cabo assim de corda assim no ombro e fazia assim (movimentou o boneco fazendo um som rasgado). Disse um monte de coisa assim pro João Redondo e ele começou a correr de um lado pro outro. Ia de um lado pro outro e ia assim, assim. E se manifestou-se e foi pra um lado da tolda assim e se estrebuchou todo. Aí chegou outro boneco e pergunta: _ Rapaz o qui é que você tem? João Redondo responde: _ Rapaz eu tô aqui muito mal. Quando eu penso que faço um giro, faço um girau. Quando chamo Jesus, chamo Genésio. E agora eu tô mais melhorando, eu, eu, eu tô mais melhorando. É assim, e vai falando. Agora eu não gosto de botar o catimbozeiro, mas eu sei, fazer, mas se for muito preciso eu boto pra você. Você fala se for muito preciso. O catimbozeiro tem umas partes, que nem arremendar o catimbozeiro eu quero, tem umas parte que é, é que eu acho chato arremendar o catimbozeiro. Tem umas parte que não interessa, não quero arremendar, não é bom arremendar o catimbozeiro.

Não pedi ao mestre para fazer a passagem completa do catimbozeiro com o capitão João Redondo, em respeito aos seus sentimentos e conceitos sobre o personagem

catimbozeiro. Quando o mestre Francisquinho diz que não gosta de arremendar o catimbozeiro, ele demonstra medo de tratar com algo que ele não tem domínio, o mundo espiritual. Este é um personagem-tipo que encontramos em nossa sociedade e que traz toda uma carga de preconceitos e temores implantados em nossos DNAs, por ter sua ancestralidade na cultura religiosa africana, uma religião tão discriminada e não compreendida por grande parte das pessoas da nossa sociedade.



Imagem 74 – Boneco Catimbozeiro.

A religião católica também pode aparecer no teatro dos mestres do RN, não de todos. Muitos mestres possuem em sua mala de bonecos o padre e alguns têm uma igreja, como o mestre Chico Daniel, tinha e como o mestre Felipe de Riachuelo e Mestre Francisquinho têm. Porém, desde o início da minha pesquisa em 2012, nunca assisti nenhum mestre do RN fazendo alguma passagem com a igreja. O padre entra sempre para confessar o Benedito, dar conselhos, ou fazer o casamento dele. O mestre Francisquinho justificou-se sobre o uso da igreja ou do catimbozeiro dizendo que procura evitar conflitos com contratantes e plateia,

uma vez que a fala do boneco pode afetar negativamente algum seguidor daquela religião. O mestre Heraldo Lins não tem nem igreja, nem padre nem conotação a religião nenhuma pelo mesmo motivo, evitar conflitos com seus contratantes e plateias.

O mestre falou que gosta de passar o seu conhecimento a quem quer que seja, mas pede para que a pessoa diga com quem aprendeu. Disse ter piadas que aprendeu com seus mestres e sempre atribui a eles o ensinamento. Lembrou que a piada da moça magra e moça gorda ele aprendeu de uma brincadeira de Caviloso do Sr. Chagas, de Belém, PB. Explicou que o teatro de Caviloso é o que conhecemos por ventríloco. Que tem três personagens: Quixabinha, Ginoca e Zuzu. Mostrou algumas piadas ainda utilizadas em seu teatro:

Moça magra e moça gorda

(pode ser feita com qualquer boneco)

Boneco 1:_ Tu tem vontade de casar?

Boneco 2:_ De ano em ano eu tenho vontade.

Boneco 1:_ Eu tenho vontade todo dia. Não sei por quê.

Boneco 2:_ Tu tem vontade de se casar com moça magra ou moça gorda?

Boneco 1:_ Tenho vontade de casar com moça gorda.

Boneco 2:_ Tu se acaba macho!

Boneco 1:_ E tu tem vontade de se casar com moça magra ou com moça gorda?

Boneco 2:_ Eu quero de qualquer jeito que vier. Quero saber que é fêmea.

Rapaz Direito

Baltazar:_ Eu sou rapaz muito direito. Cheguei de São Paulo. Só quem tem roupa boa. Só quem tem sapato novo. Só quem tem dinheiro no bolso. As moças de Natal tão tudo doida por mim, mas eu to namorando a filha do capitão João Redondo. Eu vou pra casa dela.

(entra a boneca Minervina)

Baltazar:_ Faz três anos que fui para São Paulo e fiquei namorando a filha do capitão João Redondo. Eu quero saber se nosso namoro dá certo.

(agarra Minervina e a enche de beijos)

Baltazar:_ Ela disse que dá certo. (mais beijos). Não é bom beijar uma moça? Me arripiei todinho. (Baltazar e Minervina dançam e saem de cena).

Pai e Filho

(capitão João Redondo com Baltazar)

Capitão João Redondo:_ Você está triste por que? Quer que eu compre um cavalo e uma sela pra você correr com os amigos na vaquejada?

Baltazar:_ Quero cavalo e sela nãoooooooooo.

Capitão João Redondo:_ Quer que eu compre uma motinha nova pra você andar na cidade?

Baltazar:_ Quero moto nova nãoooooooooo.

Capitão João Redondo:_ Quer que eu compre um corola como de Heraldo Lins?

Baltazar:_ Quero corola nãoooooooooo.

Capitão João Redondo:_ Quer R\$ 10.000,00 pra negociar com garrote no beco mais os amigos?

Baltazar:_ Quero vender garrote nãoooooo.

Capitão João Redondo:_ O que meu fio qué homi?

Baltazar:_ Eu queria ir pra casa branca. (bordel)

Capitão João Redondo:_(batendo no filho) Minino danado! Você já quer saber onde os carneiros malha. Minino danado, você já tá pensando nessas coisas?

O mestre gosta também de mostrar o seu boneco Acreditado. Este boneco entra em cena e confirma tudo o que o outro boneco diz dizendo: _ Acreditado, acreditado! Essa é a única fala do boneco, que ele aprendeu com Luis de Toou. Perguntei a ele se tematizava o seu teatro a pedido do contratante. Ele disse não gostar de tematizar quando pedem em contrato, pois isso muda a fala dos bonecos:

Você diz quando eles querem que os bonecos fica falando de coisa que eles querem, é isso? Eu as vezes falo assim, mas não dá. Fica ruim. Os boneco já sabe o que vai falar, aí fica pedindo pra falar outras coisa, não fica bom. Os boneco tem os assunto deles, né? Mas se quiser eu falo.

O mestre demonstrou ter dificuldades para inserir novas falas aos bonecos, principalmente de temas que ele talvez não possua muito conhecimento. Falar através dos bonecos de coisas e fatos do seu cotidiano, da sua vivência num contexto particular, dá a ele segurança na emissão das mensagens através de seus bonecos.

Assim como os demais mestres, principalmente aqueles mais antigos, ele também reclama do corte do tempo de apresentação que ele tem que fazer ao aceitar os contratos. Falou que antes ele se apresentava muito nas casas das pessoas, em sítios, bares e praças. Que

já teve emprego, mas que sempre viveu da agricultura e que, quando a seca apertava, ele saía pelo mundo com os seus bonecos para tentar arrecadar algum trocado. Que a brincadeira era longa, sem hora para acabar. Que ele podia botar todos os seus bonecos. E, como o mestre Felipe de Riachuelo, também reclamou das orientações recebidas nos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN e do tempo de apresentação:_ “Vinte minutos não dá pra nada, o boneco entra e sai”! Disse não entender por que colocam ele sempre para se apresentar no asilo para idosos e não na praça da cidade onde a plateia é maior. Expliquei para ele que era devido ao grande número de mestres, que os organizadores precisam fazer um planejamento para que todos possam se apresentar. Ele balançou a cabeça concordando e aceitando dizendo:

É mesmo, né? Tá bem! Mas o mais importante, que eu gosto mais nos encontro é ver meus amigos. É bom demais todo mundo, assim, tudo junto, conversando, falando as coisas. É, me divirto muito. Você viu eu vestido com a fantasia de Boi de Reis? Eu levei, você viu? Todo mundo gostou, né? Você acha que gostaram? Eu comecei com Boi de Reis, ainda danço. Eu gosto de dançar o Boi. Antes dos bonecos eu dançava o Boi. Esses amigo que faço o encontro com ele quando vou pra Currais Novos, não vou dizer que um é pior que o outro, não, pra mim a amizade dele são tudo igual. Você não sabe Zildalte o prazer quando eu vou pra Currais Novos, que nós toma aquele café junto, que nós armoça junto, janta junto. Aquilo pra mim é uma beleza! No ano que fui pra São Paulo eu desejava todo dia contava todo dia de ir embora, mas quando eu vou pra Currais Novos eu venho me embora... gosto tanto daquele lugar, capaz se eu fosse pra lá se eu me acostumava. Tenho saudade de seu Almeida e de todos os amigo e tamo marchando o tempinho pra ir de novo.

Percebi que o mestre demonstrou estar conformado com a determinação dos organizadores quanto as apresentações, que o encontro com os amigos compensa o seu desejo, não atendido, de se apresentar na praça da cidade. Lembrei naquele momento das palavras dos organizadores do encontro ao dizerem que precisam mesclar os mestres da tradição e da modernidade nas apresentações na praça para que os da modernidade levantem a brincadeira. Realmente, em todos os encontros que eu estive presente, o mestre Francisquinho não foi convocado a se apresentar nenhuma vez na praça durante a noite quando o público é bem

maior do que dentro de um asilo. No último encontro que estive presente ele se apresentou na Associação de Idosos da cidade.

Continuamos a nossa conversa e eu lhe pedi para falar sobre as passagens que ele utiliza em sua brincadeira. Ele relatou:

Eu conheço muitas parte do João Redondo que aprendi com Bilinha, que foi o maior brincador daqui da região, que ensinou também Luis de Toou e Rato, que eu aprendi também. Essas parte dos brincador de Currais Novos, eles brinca bem. Não vou dizer que eles brinca mal não. Agora não me interesse em aprender as parte dele porque pro lugar dele ele já sabe fica sem graça, aquelas parte. Se eu quiser pegar aqui pra Passa e Fica como essa parte do dente já tá bom. Agora o meu João Redondo aqui já é conhecido que eu aprendi com o finado Bilinha, finado Rato e Luis de Toou. Eu brinco do jeito que aprendi. Já o meu João Redondo lá pra Currais Novos é novidade, onde chegar é novidade. Até os artista fica assim escutando quando eu apresento aquele repente de Baltazar e tudo. Eu quero brincar no regime que eu aprendi com os artista daqui do meu lugar e de lá também estimo as parte dos meus amigo.

Ao dizer que ele brinca no mesmo regime que aprendeu com os seus mestres, constatei que o mestre Francisquinho compartilha a mesma concepção do teatro encontrada no mestre Felipe de Riachuelo, ao querer que a tradição do teatro seja imutável. O mestre Francisquinho demonstrou, durante as apresentações que assisti, uma dificuldade acentuada em se adaptar aos novos contextos em que o teatro de João Redondo precisa negociar e circular. A sua preocupação em transmitir a sua prática e saber ao mestre Erinaldo dos bonecos confirma essa percepção, uma vez que ele enfatiza que o teatro deve ser feito do jeito que ele aprendeu com os seus mestres. As vozes do passado impregnam a sua alma e determinam a sua prática e o seu saber. Essas vozes que ainda ecoam como produto de uma transmissão fundada na oralidade, é toda poesia e utopia. Podemos assim, considerar a voz do passado, para o mestre Francisquinho, como uma coisa que atravessa o tempo persistindo nele e resistindo a ele. Uma voz que pulsa em sua mente e que traz não só suas representações simbólicas e suas qualidades materiais como o tom, o timbre, o alcance, a altura, etc., mas, também, a

configuração da poesia oral analisada por Zumthor (2010). Para este autor, a voz é uma ciência e como tal deve ser analisada e estudada em sua fisiologia, física, história, antropologia e linguística. Para Zumthor (2010, p. 9),

Ora, a voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis.

A voz se reveste aqui de duas formas diferentes, porém, interligadas. Ela é matéria prima de toda tradição oral experienciada pelo mestre Francisquinho e por tantos outros mestres no processo de transmissão da prática e do saber. Ela possui qualidades e valores simbólicos que dizem sobre aquele que a diz. Mas ela também ecoa do passado divulgando aquilo que foi construído em épocas remotas e que ressoa no presente, mantendo uma memória coletiva e uma tradição que persiste no tempo. Essa voz que chega do passado, seja através de suas qualidades e performance, ou de uma memória longa, possui, ainda, uma eficácia neste mundo moderno, por isso, ainda é ouvida mesmo que não aceita ou compreendida.



Imagem 75 – Mestre Francisquinho com o seu carrocel.



Imagem 76 – Boneco Acreditado

5.Prática de saberes do mestre Alisson

O mestre Alisson atualmente é a promessa de vida longa ao teatro de João Redondo pela sua pouca idade e engajamento com o teatro. Possui muita criatividade e habilidade técnica para esculpir em madeira e confeccionar os seus bonecos com materiais variados. Explicou que, diferente de seu avô, mestre Francisquinho, ele mesmo confecciona todos os seus bonecos e bonecas. Sabe contar o processo gestacional de cada um deles. Como teve a ideia para confeccioná-lo, de que material foi feito, quais dificuldades teve ao fazer, que nome dá ao boneco, que personalidade tem, que voz. O material por ele utilizado na confecção dos bonecos vai desde madeira de imburana, mulungu, ciriguela, tecido, embalagens de plástico ou outro qualquer, depende do que ele tem disponível, como é o caso de seu boizinho feito com pedaço de garrafa pet. Sua mala é rica em personagens construídos por ele que vai desde Baltazar e Capitão João Redondo, os principais dentro da trama, até o boizinho Moreno, cobra, bonecas pisa arroz, palhaço, Beicinho, Quitéria, Xuxa, Doutor Carvão, cadeirante, padre, entre outros.

Quando estive pela primeira vez na cidade de Passa e Fica, no dia 06 de janeiro de 2017, para entrevistar o mestre Francisquinho, o mestre Alisson fez a sua primeira abertura de mala que gravei em vídeo. Durante a exposição, a cada boneco que ele tirava da mala, ele fazia uma voz diferente para fazer a fala do boneco, enquanto o movimentava no ar dizendo o texto pertencente àquele personagem. Eram pequenas falas apenas para mostrar o boneco, sua personalidade e voz. Observei que o mestre Alisson possuía um saber da tradição que, até aquele momento, eu acreditava que havia sido transmitido unicamente pelo avô e pelo tio Elias. Que eu tinha à minha frente um modelo de transmissão direta do saber. Ademais, nas falas dos bonecos, percebi a influência do teatro do Mestre Francisquinho na repetição de algumas piadas, mas havia também piadas que ele dizia ter inventado, como a da macaxeira e o velório, que seguem mais abaixo.

Ao criar piadas para o seu teatro, ele demonstra certa autonomia no modo de fazer. Não reproduz o teatro de seu avô, mas o utiliza e negocia o saber e a estrutura do teatro de João Redondo para expressar sua criação, sua visão de mundo, seu cotidiano através dos

bonecos. A negociação é feita por meio de concessões em que ele abre espaço para a fala compartilhada com o seu avô em troca de um espaço onde ele possa se colocar junto com os seus bonecos.

A Macaxeira e o Velório

Dois bonecos conversando:

Boneco 1: - Meu filho você já ouviu a história do cabra da macaxeira?

Boneco 2: - Não, nunca ouvi não!

Boneco 1: - Apois então eu vou contar pra você.

Boneco 2: - Tá bom!

Boneco 1: - Um dia, num velório numa casa de gente rica, sabe! Um pobre de um esmoléu tava morto de fome passando na frente de uma casa de rico, viu aquele movimento, aí entrou pra frente. Aí no que ele entrou uma mulher disse assim: _ Minha gente, vamos entrar, tomar um café e comer um pedaço de macaxeira pra nós comer. As pessoas entraram tudo lá pra dentro da casa. Quando o pobre entrou, viu tudo vazio, a sala vazia, o corpo estirado no caixão no meio da sala, em cima da mesa, com aquela manta bem grandona batendo no chão. Aí todo mundo vinha de volta lá de dentro e o pobre foi pra debaixo da mesa que estava o caixão com o morto e se escondeu. Aí uma mulher foi dizendo: _ Agora gente, vamos rezar e preparar o corpo pra ir pro céu. Vamos cantar agora. Uai, mauai o quem tu tá a esperar? O pobre respondeu debaixo da mesa: _ Pela macaxeira que tá no fogo cunzinhando! Aí todo mundo procurou prum canto e procurou pro outro e não viram nada. A mulher disse: _Vamos cantar de novo. Uai, mauai o quem tu tá a esperar? O pobre respondeu debaixo da mesa: _ Pela macaxeira que tá no fogo cunzinhando! Mas rapaz, não ficou ninguém não. Ele foi lá na cunzinha, comeu a macaxeira toda e ficou de bucho cheio. Se esqueceram o defunto lá no meio da sala e foram todo mundo correndo. Não ficou ninguém não.

Boneco 2: - Mas rapaz! E como ficou?

Boneco 1: - Mas rapaz, a macaxeira tava envenenada e o homem não morreu? Ficou dois defunto no meio da sala.

Sua piada revela o sotaque regionalista no qual ele está inserido, descreve uma cena que ainda é comum nas cidades do interior, em que muitas não possuem centro de velório obrigando as famílias a velarem seus entes queridos na sala da casa. O convite oferecido, talvez pela dona da casa, para todos os presentes no velório comerem macaxeira com café, é um costume bem típico do nordestino. Observei que o mestre Alisson negocia com o saber que o avô lhe transmitiu, o utiliza, mas pede um espaço para usar também suas criações textuais que revelam sua visão de mundo e de seu cotidiano. Ele só botou os bonecos falando essa piada nos últimos minutos da gravação do vídeo, quando ele já havia guardado os bonecos. O avô e o tio estavam presentes durante a gravação e comentavam sobre o fazer do Alisson. O mestre Francisquinho falou: “_ Ele formou ideia por ele mesmo. Isso é mais importante do que o que ele aprendeu comigo ainda mesmo. Tem piada que é dele. De vocação dele. Ele é muito inteligente esse menino!”

As palavras do mestre demonstram reconhecimento e valorização do fazer do neto mestre Alisson. Este conta com a sua aprovação para utilizar o saber e dialogar com ele da forma que ele consegue fazer. O mestre concede ao neto espaço para que ele possa criar e assim adquirir um status de pertencimento ao teatro. Mais do que fazer o teatro, é preciso senti-lo como a própria extensão do sujeito. Quando eu perguntei ao mestre Alisson se ele pretendia fazer do teatro uma profissão, ele, de imediato, me respondeu que aquilo era a sua vida. Que mesmo que tivesse que trabalhar com outra coisa, o teatro ia estar sempre com ele. Confesso que as palavras dele me emocionaram.

Naquela primeira gravação de abertura de mala com o mestre Alisson, percebi também que ele reproduzia passagens utilizadas pelo mestre Heraldo Lins em seu teatro, porém, como é comum a apropriação de passagens pelos mestres inseridos em rede de compartilhamento, não estranhei, supus que o avô também a utilizava e que havia compartilhado com o neto, somente mais tarde fiquei sabendo que o seu avô não fazia aquelas passagens. Agradei ao

mestre Alisson dizendo que ele era uma ótima promessa de vida longa ao teatro de bonecos no RN e que eu iria voltar outro dia para conhecer o teatro dele e mais sobre ele. Já estava tarde e o mestre Francisquinho demonstrava cansaço. Fiquei de voltar no dia seguinte.

Continuando as minhas conversações com o mestre Francisquinho, conversei também com o mestre Alisson, incentivando-o a investir em seu teatro porque ele tinha um grande potencial para trabalhar com os bonecos. Prometi a ele que mostraria a gravação ao presidente da APOTB, mestre Heraldo Lins, e pediria para ele incluí-lo na lista de participantes dos encontros anuais de Bonecos e Bonequeiros. Entendi que seria muito bom para ele conhecer outros mestres, trocar figurinhas e aprender com eles. Ele se mostrou bastante contente com a ideia. Despedimos, trocando números de telefone, e combinando que nos falaríamos pelo *WhatsApp*. Ele disse que tinha *Facebook* e que iria me adicionar em sua rede.

De volta à cidade de Natal, entrei em contato com o presidente da APOTB, mestre Heraldo Lins, e enviei-lhe um pequeno vídeo do mestre Alisson. Expliquei quem era o menino e lhe falei sobre o seu trabalho com os bonecos. Ele disse ter gostado muito do vídeo e comentou que talvez o mestre Alisson fosse uma boa promessa para o teatro de João Redondo, porém, ainda assim, disse que iria analisar o meu pedido e decidir juntamente com os organizadores do encontro a inclusão do mestre Alisson no grupo de participantes do próximo evento. O mestre Alisson participou do Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN pela primeira vez em 2017. Foi muito bem aceito pelos demais mestres e desde então tem feito parte do grupo de mestres do RN.

Voltei a cidade de Passa e Fica no dia 29 de setembro de 2017, para dar continuidade a pesquisa com o mestre Francisquinho e, agora, com o mestre Alisson também. Resolvi incluí-lo na minha pesquisa por perceber a forma como ele estava aprendendo e construindo o seu teatro. Neste dia, os dois mestres se apresentaram em frente ao quiosque “Passa”, pertencente ao Elias, e localizado no mirante da cidade. A apresentação foi muito prejudicada pela falta de iluminação adequada para os bonecos. O mestre Alisson entrou na tolda com o avô para entregar-lhe os bonecos durante a apresentação, que durou mais de duas horas. O mestre tem um longo e rico repertório e muitos bonecos. Mestre Alisson chegou a fazer uma rápida passagem apenas. Ao final da apresentação, conversei com o mestre Alisson que desabafou que ficava sem jeito, com muita vergonha de colocar boneco junto com o avô, que gostava de

botar boneco sozinho para não sofrer críticas do avô que quer que ele faça exatamente como ele. Tal fala contraria a fala do avô ao dizer que a criação do neto é mais importante do que ele lhe ensinou, como atestei acima. Perguntei a ele o que achava disso, de ser pressionado a fazer igual ao avô. Ele respondeu-me:

Eu respeito muito o teatro feito pelo meu avô, ele é uma grande referência para mim e para os meus bonecos porque ele faz isso há muito tempo. Ele sabe as coisas da tradição. Eu observo muito o que ele faz. Mas eu quero fazer o meu teatro, do meu jeito. Acho que cada um tem o seu jeito de fazer. Faço seguindo o que aprendi olhando ele, mas eu quero me desenvolver do meu jeito. Eu fico muito tímido quando me apresento com ele.

Refleti sobre o que ele havia me respondido e percebi que o que o mestre Alisson queria dizer era que ele queria ter a liberdade de utilizar o saber da tradição do jeito que ele consegue e do jeito que ele o compreende. A negociação do saber da tradição teria que ser feita por ele. Queria ter o controle na negociação do saber em que, através de seus bonecos, ele pudesse dialogar com a plateia, esperando conseguir desta aplausos e risos. Uma negociação que vai muito além de questões financeiras, ela se constrói num processo de articulação do saber pelo mestre que o oferece a sua plateia e esta vai avaliar a sua performance em forma de riso. O saber e o riso, no teatro de bonecos popular do nordeste, são moedas de troca. É comum ouvirmos dos mestres que a maior satisfação deles quando botam bonecos é quando conseguem arrancar o riso das pessoas e, para isso, eles precisam saber o que dizer através dos seus bonecos. A performance, neste momento em que o saber quanto “coisa”, quanto algo que possui fluidez, que extravasa de si mesmo, que é negociado com a plateia, é fundamental para o sucesso de uma apresentação. O que o mestre Alisson queria era apenas sentir-se inteiro dentro da tolda com os seus bonecos, sem pressões e hierarquias.

Ademais, ele é um sujeito que nasceu na era da tecnologia, mesmo morando no interior, as mudanças sociais, comportamentais e de pensamento são sentidas. O uso contínuo da televisão, do aparelho celular, da câmera fotográfica e de vídeo, da *internet*, faz parte do cotidiano do mestre Alisson. Logo, a sua forma de conceber um saber da tradição e de utilizá-

lo é afetado pelo seu olhar de mundo construído na experiência e que certamente difere do olhar de mundo do seu avô, que concebe a tradição como algo estático e preso no passado. Além do mais, existe uma hierarquia na relação avô e neto. Ele cultivava respeito e obediência ao avô. Foi educado assim, mas sente essas amarras muito fortes a ponto de imobilizá-lo na presença do avô.

Na rápida apresentação do mestre Alisson naquela noite, novamente identifiquei o teatro feito pelo mestre Heraldo Lins no texto e tipo de voz dos personagens. Eram reproduções do teatro feito pelo mestre Heraldo Lins. Ele conseguia fazer o mesmo tipo de voz e de entonações que o mestre Heraldo Lins faz com os seus bonecos. Fiquei impressionada e muito curiosa com o que acabara de presenciar. No dia seguinte, conversamos sobre a apresentação e ele me revelou que assistia o teatro do mestre Heraldo Lins pelo *youtube*. Passei o dia com ele conhecendo o seu lugar e a sua família.

Após me mostrar como começou a botar bonecos para os irmãos, ele quis me mostrar a sua oficina ao lado da casa. Todo perfumado, com chapéu de vaqueiro, pediu que eu entrasse e “filmasse” os bonecos dele. Tagarelava o tempo todo. Me mostrou cada boneco. Posou para fotos com os bonecos e me pediu que depois enviasse para ele pelo *WhatsApp*. Disse-me:

Esta é a minha oficina. O lugar que eu crio os meus bonecos. Eu fico sempre aqui. Se quiser me achar eu estou aqui. Não sou desses meninos que gosta de ficar no videogame ou andando pela rua bagunçando. Gosto de estar aqui com os meus bonecos. Quando estou chateado, aborrecido, eu venho pra cá e relaxo, aí tudo passa como mágica. Saio daqui feliz. Esse meu cantinho me faz ficar alegre. Gosto de estar aqui.

Entre os bonecos confeccionados por ele, tinha um bem diferente de tudo o que eu já havia visto no teatro de João Redondo, um boneco cadeirante. Mestre Alisson me mostrou com orgulho o boneco que havia feito para atender a um tema solicitado por uma escola de sua cidade. Ele deveria falar de inclusão social. A maior parte das apresentações que ele faz, são em escolas. Seu teatro é asséptico, podendo ser assistido também por crianças. Tematiza

de acordo com a vontade de seu contratante e procura transmitir mensagens que eduquem a criançada.



Imagem 77 - Boneco cadeirante contracenando com Baltazar.

Mestre Alisson iniciou o seu fazer numa época em que o teatro de João Redondo está passando por transformações consideráveis, uma delas diz respeito aos cuidados com falas de duplo sentido, palavrões, violência, sexo, etc. Ele diz não aprovar este tipo de teatro em que os bonecos falam de coisas que pode constranger as pessoas na plateia. Mais requisitado para se apresentar em escolas do seu município, mestre Alisson se deixa influenciar pelo teatro feito pelo mestre Heraldo Lins, o qual ele absorveu através de pesquisas na *internet*. É uma das suas referências e direcionamento na construção de seu olhar sobre um saber da tradição incorporado e adaptado às necessidades e valores sociais da atualidade.

Ele me enviou a imagem abaixo mostrando mais uma apresentação sua numa escola. Note que ele ainda não possuía uma tolda própria, por isso, quando não pegava emprestada a do avô ele improvisava com um lençol. Neste caso, ele estendeu o lençol entre duas

prateleiras de aço. Tal forma de construir um espaço isolando os bonecos da plateia e escondendo o artista era muito comum no passado.



Imagem 78 – Lençol estendido em apresentação na escola.

Em nossas conversas, ele me relatou que assiste muitas apresentações de humor no *youtube* principalmente do Coxinha. Que procura tirar piadas do que assiste pela *internet*. Lembrei, neste momento, que os mestres sempre dizem que pegam algumas piadas em circos e transformam em passagens rápidas, como é o caso da passagem em que Benedito se encontra com o capitão João Redondo e dá notícias de sua família. Esta passagem aparece no teatro de vários mestres do RN. O que mudou com o caso do mestre Alisson é a forma como ele busca os seus textos para inserir em seu teatro. Ele tem a possibilidade de montar as falas dos bonecos no conforto de sua casa sem precisar ir até um circo ou a uma apresentação de outro mestre. A performance e a voz gravadas em vídeo circulam pelo mundo virtual, possibilitando-lhe acessá-las no momento que quiser e dando a certeza da repetição integral do espetáculo.

Uma manifestação da cultura popular gravada em vídeo congela toda a performance e a voz que jazem em seu meio frio, sem a possibilidade de se reelaborar e se ajustar a cada nova exibição, inibindo a criação. Em sua análise sobre a gravação da poesia oral em disco, gravador, cassete ou veiculada em rádio, Zumthor (2010) reflete que esses meios auditivos tendem por eliminar com a visão, a dimensão receptiva da recepção e que esses meios atingem um número ilimitado de ouvintes individualmente. Segue refletindo que:

Um aparelho cego e surdo toma o lugar do intérprete. Certamente, o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte. Entretanto, exposto unicamente à sua voz, ele não recebe nenhum outro convite a participar. Sem dúvida recria em imaginação (esforço para dominar esse universo puramente sonoro) os elementos ausentes da performance. A imagem suscitada, porém, só pode lhe ser intimamente pessoal. A performance lhe é interiorizada. Apesar do uso constante que deles se faz em grupo (especialmente tendo em vista a dança), esses meios se prestam melhor à audição solitária e, quando for o caso, crítica.

Podemos nos apropriar da análise do autor para tentar compreender melhor o que ocorre quando o mestre Alisson assiste aos vídeos publicados no *youtube*. No caso do vídeo, meio auditivo e visual de registro de uma ação, a imagem em movimento gera uma pseudo-realidade, colocando a relação entre realidade e consciência em questão. O ouvinte que assiste ao vídeo é um ser singular e histórico, que interpreta a mensagem pelas suas experiências e vivências e é através delas que ele reage. Ademais, é preciso considerar ainda que, para que o vídeo se torne objeto, alguém o produziu e o postou no *youtube* com uma intenção. A *internet* amplia o espaço por onde ele vai circular, aumentando, infinitamente, o seu poder de chegar até a sua assistência. O que a *internet* faz é dar ao indivíduo o poder de participar de um mundo sem fronteiras embora virtualmente. A recepção, compreensão e interpretação das mensagens contidas no vídeo ficam condicionadas a percepção de cada indivíduo que assiste a uma performance totalmente petrificada no tempo e espaço.

Percebi que o mestre Alisson não tem uma consciência profunda do que ocorre quando ele acessa e colhe da *internet* elementos para o seu teatro. Faz isso com naturalidade, pois a

internet e a tecnologia em geral estão naturalizadas em sua vida. Mas nem só de tecnologia vive o mestre, ele também utiliza a matéria para fazer suas criações. O mestre Alisson quis me mostrar o que havia inventado para facilitar a sua performance com os bonecos durante a apresentação do teatro. Criou abertura no camisolo dos bonecos com garrafa pet de forma que o camisolo fica aberto e facilita o mestre vestir mais rapidamente o boneco em suas mãos na hora da apresentação. Em sua pequena oficina, ele manipula diversos tipos de materiais na confecção de seus bonecos e acessórios, sabendo transitar entre o artesanal e o tecnológico. Montou em sua oficina uma pequena tolda fixa para ensaiar. Filma seus ensaios para depois assistir e ver o que pode melhorar em sua performance. Quer melhorar cada vez mais, disse-me ele.

Sua dicção melhorou sensivelmente desde que eu o conheci. Antes, sua fala era moída como a de seu avô, agora ele procura falar com mais clareza as palavras. A sua mãe disse que ele estava fazendo sessões com uma fonoaudióloga para melhorar a sua fala. Está aprendendo a engatilhar a piada e saber soltá-la na hora certa, como o mestre Heraldo Lins faz, dá um tempo para a plateia rir e continua. Observa muito as técnicas vocais do mestre Heraldo Lins.

Para marcar o tempo de apresentação, ele usa o seu aparelho de celular. Para cada apresentação, ele seleciona as passagens que se encaixam melhor ao tema solicitado e a ao tipo de plateia que irá assisti-lo e ensaia várias vezes em sua oficina. Condiciona sua apresentação a um tempo estipulado em 20 minutos, se o contratante pedir ele a faz em 30 minutos. Se vai apresentar com outro mestre no mesmo dia, ele procura não colocar passagens utilizadas pelo mestre. Em nosso último encontro, ele me falou que estava trabalhando para criar um estilo próprio e passagens elaboradas por ele. Me cedeu uma passagem, Padre e Beicinho, que ele havia criado para uma apresentação que apresento a seguir. Ele procura ser criativo com o seu teatro criando suas próprias passagens, além de também compartilhar outras com os mestres.

PADRE E BEICINHO

PADRE: _Boa noite meu filho, minha filha! Meu nome é padre Chavier, doido por mulher, ir pro motel, comer mel. Bem, quem quiser se confessar, ser casar, pode vim que padre é pra essas coisas mesmo.

BEICINHO: _ (GRITANDO) Aiiiiii padre! Como eu faço pra arrumar um bofe?

PADRE: _ O que quié minha filha?

BEICINHO: _Ai padre, eu quero me confessar.

PADRE: _ Como é o seu nome?

BEICINHO: _ Ai padre, meu nome é Beicinho.

PADRE: _ E não tenha que diga!

BEICINHO: _ Ai padre, como eu faço pra arrumar um bofe nesse arraiá?

PADRE: _Minha filha tenha calma.

BEICINHO: _Padre não tem calma não, porque a situação está tão feia que macaxeira está virando batata, padre!

PADRE: _É porque os homens de hoje querem uma mulher trabalhadeira.

BEICINHO: _ Ai padre, como eu sou trabalhadeira, padre!

PADRE: _ Tenha paciência!

BEICINHO: _ Ai padre, a situação está tão feia, que eu tive de vender minha motinha porque a gasolina está cara e comprei uma bicicleta toda enferrujada, parece até uma britadeira de tão velha que está.

PADRE: _Ah, aproveite que Heitor* está solteiro. (* NOME DE ALGUÉM DA PLATEIA).

BEICINHO: _ Padre, ele não quer eu não, porque eu sou a irmã gêmea de Calypso.

PADRE: _ Minha filha eu não sei.

BEICINHO: _ Então o jeito é, beijinho no ombro e rastegui. Dona Zélia* me contrate. Eu arraso. (* NOME DE ALGUÉM DA PLATEIA)

PADRE: _ Bem, quem quiser se confessar, se casar, pode vim que padre é pra essas coisas. Mas já chegou a minha hora eu já vou, tchau pessoal!



Imagem 79 - Mestre Alisson arrumando seus bonecos em sequência para o ensaio.



Imagem 90 - Abertura fixa do camisolo com pedaço da garrafa pet.



Imagem 80 – Boneca Beicinho



Imagem 81 – Boneco Padre Chavier.

Observei que a prática de saberes nas mãos do mestre Alisson é múltipla, ela tanto pode apresentar influência do teatro feito pelo seu avô mestre Francisquinho, como pode trazer forte influência do teatro feito pelo mestre Heraldo Lins, que ele assistiu inúmeras vezes pelo *youtube*, como pode trazer criações suas e piadas do que ele assiste na *internet*. Podemos, assim, considerar o mestre Alisson um sujeito conectado ao seu tempo, apto a se ajustar as necessidades de sua época, sem perder o vínculo com o passado e com a identidade do teatro João Redondo.

O mestre Alisson é muito atento a tudo o que os outros mestres falam durante os encontros e no grupo de *WhatsApp*. Também possui uma grande humildade ao receber críticas sobre o seu trabalho com os bonecos. Diz que está sempre aprendendo com os mestres. A distância entre ele e seu avô não é só de anos, mas também de gerações diferentes. Ele é partícipe de um mundo tecnológico e está integrado a ele. Seu avô não consegue se adaptar aos novos tempos, o que tem dificultado a adaptação de seu teatro ao contexto das novas plateias. O mestre Alisson procura ajudar o seu avô a se atualizar e a produzir um teatro de João Redondo mais adaptado aos contratos e plateias. Eu já havia assistido várias

apresentações do mestre Francisquinho e sempre admirei muito o seu teatro por me oportunizar ter e ver o passado quase que inalterado nas mãos e voz dele. Mas percebia também que muitas pessoas das plateias que estive presente não compartilhavam do mesmo sentimento e findavam por não valorizar as apresentações como ela merecia.

No I Festival de Inverno de Teatro de Bonecos de Riacho Fechado, percebi uma grande mudança na apresentação do mestre Francisquinho. Seu teatro estava mais enxuto, sua dicção muito melhor, falava mais pausadamente e articulava bem as palavras, as falas estavam bem selecionadas sem fazer repetições, a apresentação durou exatos 20 minutos, prendeu a atenção da plateia que ficou até o final dando muitas gargalhadas. Após a apresentação, comentei com o mestre Alisson que eu havia percebido mudanças na performance do seu avô nas duas últimas apresentações que eu havia assistido, em Passa e Fica, e ali em Riacho Fechado. Perguntei a ele o que estava acontecendo. O mestre Alisson disse-me:

Ah, Zildalte! Eu estou ensinando o meu avô a se adaptar, a fazer um teatro mais para essa gente dagora, entende? Eu selecionei as passagens para ele, disse como ele devia falar as coisa dos bonecos. Ele falava muito rápido e muita gente não entendia. Nós entende porque já tá acostumado, mas quem tá assistindo nem sempre entende. Pedi também pra ele não ficar repetindo as coisa, já falou, pronto, não fica naquela lenga-lenga. Arrumei tudinho com ele, ensaiei com ele e fechamos a apresentação em 20 minutos, como deve ser, né? E você viu, né? A plateia gostou muito desse formato. Os outros mestres também gostaram e elogiaram a apresentação dele hoje, você viu?

O aprendiz se tornou o mestre de seu mestre, ao orientá-lo como utilizar o seu saber e realizar a sua prática, sem a intenção de descaracterizar a tradição, mas sim de ajudar no processo de resistência, de permanência e de perpetuação do teatro. O mestre Francisquinho mantém as mesmas falas aprendidas com os seus mestres no passado, o que o mestre Alisson fez foi ajustar a performance e o tempo da apresentação para que o teatro de seu avô se adaptasse aos novos contextos de negociação e de plateias. O mestre Alisson compreendeu a intenção primeira dos organizadores dos encontros em ajudar os mestres da tradição a se adaptar aos novos contratos e plateias para que o teatro de João Redondo do RN continue

crecendo e prosperando. Por ter um contato direto e contínuo com o seu avô, o mestre Alisson teve como conversar várias vezes com ele e fazê-lo entender a necessidade das adaptações. Teve também tempo para ensaiar com ele e deixar a apresentação planejada e pronta.

6.Prática de saberes da diversidade

Nesta escrita etnográfica, falei, além dos mestres falei também de grupos que surgiram durante o meu trabalho de campo e que também possuem uma prática de saberes do teatro de João Redondo. O grupo Flor do Mandacaru tem a sua prática de saberes construída de fora para dentro do teatro, de forma exteriorizada. Fruto de pesquisas através da *internet*, o grupo criou uma peça para o teatro para concorrer a um edital do SESC e daí passou a apresentar essa peça. Fechou-se em si, não criou novos personagens, nem outros textos para apresentar à sua plateia. Não procurou se inserir no mundo dos mestres, estabelecendo com eles um vínculo e nem tampouco entrou na rede de compartilhamento de saberes. Se não fosse pelos personagens e características plásticas dos bonecos que eles utilizam, poderíamos considerá-lo um teatro de bonecos comum.

O grupo Mamulengando continua o seu trabalho com os bonecos. Dois de seus integrantes estabeleceram vínculo com outros mestres, passaram a participar dos encontros de Bonecos e Bonequeiros do RN, continuam pesquisando o teatro em sua raiz para aprender a trabalhar com os bonecos e a textualizar o teatro. É um grupo que possui poucas apresentações, talvez por estar ligado a um projeto de extensão da UFRN e seus componentes possuírem outras atividades mais urgentes. A prática de saberes nas mãos do grupo Mamulengando ganha novas perspectivas na forma de se fazer o teatro de João Redondo por incorporar ao teatro técnicas e construções próprias do teatro de palco.

Os grupos da professora Itanete, da Escola Municipal Nossa Senhora das Dores, foi um grupo temporário, que atendeu a uma objetivo de aula e que se apresentou somente uma vez e se defez. A prática do saber experimentou, com os grupos de alunos, a efemeridade absoluta. Enquanto em ação, a prática do saber experimentou nas mãos dos alunos um modo

diferente de atuar neste mundo, como um recurso didático e de conteúdo de aula. Partiu de uma necessidade pedagógica não de desejo de entretenimento de um grupo. Os bonecos feitos todos com sucatas se atualizou aos novos contextos da vida cotidiana e a produção textual fez desaparecer tudo o que poderia ligá-los a uma identificação com o teatro de João Redondo. Apesar dos seus produtores afirmarem que estavam fazendo teatro de João Redondo, observei que houve uma descaracterização deste.

A prática do saber do teatro de João Redondo é democrática, pode servir a propósitos diversos e atender a plateias diferentes. Não é preciso ser mestre para se apropriar do conhecimento e dele fazer uso, basta ter a vontade e partir para a pesquisa, pois a tecnologia tem favorecido para que pessoas interessadas aprendam os códigos do teatro, sem ter contato direto com mestres do João Redondo. A interpretação e a releitura do teatro fica por conta de cada um que se proponha a fazê-lo. Há, assim, uma quebra na relação mestre/aprendiz que se conhecia e que era natural no passado. Uma outra forma de relação se estabelece então levando o teatro a conhecer outras formas de se colocar no mundo, de resistir e de se adaptar aos novos contextos sociais e tecnológicos.

Não só esses grupos citados merecem atenção ao falarmos sobre as transformações e novas situações pelas quais o teatro vem passando, mas também mestres com boa experiência com o teatro tentam estar conectados a outros tipos de teatros de bonecos através da *internet* e, até mesmo, a manter contato com os seus artistas, como já foi falado anteriormente no capítulo 4 quando mostrei uma conversa entre o mestre Emanuel Bonequeiro e o mestre Aldenir pelo *WhatsApp*, em que eles falavam sobre um artista da Turquia. Percebo que há uma necessidade criada de estar se atualizando, se conectando para não ficar obsoleto. Nessa ânsia de estar sempre dentro do seu tempo, o mestre Emanuel Bonequeiro finda por viver entre dois mundos. Ele procura pesquisar e conhecer cada vez mais o teatro de João Redondo tradicional. É enfático em dizer que gosta de se apresentar na rua e explica como é esse trabalho:

O trabalho com o teatro na rua você tem que sentir o público, é uma experiência. Tem dias que dançar com o boneco funciona, tem dias que é o trabalho com o ventríloquo, as vezes só funciona o João

Redondo. Você tem que sentir o público a cada dia, e a cada nova experiência. Todo dia é um aprendizado, é uma faculdade que você faz. Além desse balé que o bonequeiro faz, a criação dele tem que estar em dia por duas questões: o improviso e o extra improviso, é o que acontece, o inesperado. Às vezes você tá lá e alguém caiu uma queda, um bêbado que não quer deixar você trabalhar, você tem que ter jogo de cintura e finda que o bonequeiro fica com a cabeça pensando mais do que a voz. A voz sai, se projeta, mas quando aquela voz tá saindo ele já tá pensando além da apresentação, além do público ele tá pensando num improviso que ele pode fazer, num acaso que pode acontecer, por uma simples questão: quem trabalha na rua trabalha só. Eu trabalho na rua e você tem três coisas básicas que você tem que se preocupar. Você tem que se preocupar com o público, com você e com o seu material. Porque você não lida só com o público que é acostumado com o teatro, você vai lidar com bêbado, com prostituta, com vagabundo. Aquele vagabundo que você sabe que já fez alguma coisa errada, que já roubou alguém. Então você tem que ter cuidado com o seu material também, porque as vezes ele gosta tanto de você que não quer que você carregue peso e leva seu material junto, então você tem que ter esse cuidado.

Ainda que o seu trabalho com os bonecos na rua lhe dê grande prazer, o mestre não deixa de pesquisar outras formas de se trabalhar com bonecos. Percebo que o caminho com a *internet* é um caminho sem volta. Os mestres se vislumbram com a novidade e passam a conhecer novas técnicas, outros tipos de bonecos e de performances. O compartilhamento da prática e de saberes pode já não se restringir mais somente ao grupo de mestres do teatro de João Redondo do RN, ele pode estar rompendo fronteiras neste momento, sendo percebido e interpretado sob o filtro cultural em outras parengens, assim, como pode também estar sendo influenciado pelo que vêm de fora levando o teatro de João Redondo do RN a se transformar, o que pode levá-lo a perder suas características principais que lhe dão identidade, construindo outras que possam se solidificar criando novas identidades, inventando novas tradições.

Considerações finais

Pensar o mundo da cultura popular é considerar em que universo ela está inserida. Quais as forças estão agindo em seu processo de desenvolvimento e como elas se relacionam. É compreender como os enfrentamentos de campos de forças se dão, sem esquecer que o mundo da cultura popular é dinâmico e dialoga com outras esferas. Que ele apresenta pontos de resistência e de superação, que estão ligados ao passado e inovando no presente, numa relação entre poder e subalternidade em tensão contínua e, finalmente, que a tradição é feita de pilares que sustentam toda a arquitetura de elementos velhos e novos que dialogam entre si, criando algo adaptável aos novos contextos e oferecendo uma ressignificação de valores simbólicos, sentidos e representações.

Trabalhar no campo do TBPN, no caso o teatro de João Redondo do RN, é considerar que a tradição está em constante transformação e adaptação por querer resistir ao tempo e se perpetuar nas mãos dos mestres e de novos adeptos. O teatro de João Redondo do RN vive um momento complexo em sua trajetória quanto uma manifestação da cultura popular, tamanha são as possibilidades oferecidas e até mesmo impostas como necessárias, pelos meios de comunicação e pelas inovações tecnológicas. Constatei, com esta pesquisa, a presença de um teatro dito tradicional que ainda é mantido por alguns mestres, principalmente aqueles que possuem mais tempo de estrada com os bonecos, e de um teatro que se apresenta didático, politicamente correto e moral. Os mestres que primam em manter a tradição em sua forma encapsulada o fazem conscientes de que estão desatualizados e perdendo espaço para outras formas de divertimentos que se mostram mais atrativas, porém, eles resistem por compreenderem que precisam manter viva a memória longa do teatro, por acreditarem que a sua originalidade e identidade estão alicerçadas no que foi construído no passado. Observei nesses mestres um compromisso com o passado, porém, percebi também que eles, de vez em quando, escapam para o presente e criam ou aderem a algo novo para eles, porém, não deixam que essa novidade tome conta de seu teatro. Esses mestres, entre eles o mestre Francisquinho e o mestre Felipe de Riachuelo, que foram interlocutores nesta pesquisa, demonstraram poucas condições de se relacionar com a tecnologia e com os novos contextos sociais, ademais, eles apresentam idade avançada, motivo de preocupação dos próprios mestres, uma

vez que eles carregam a ideia da perpetuação do teatro de João Redondo no formato como eles aprenderam no passado com os seus mestres já falecidos.

Já os mestres ditos da modernidade, possuem um olhar diferenciado para o teatro de João Redondo do RN. São abertos às inovações, uso de tecnologias, transformações no modo de apresentar, fazendo um teatro mais dinâmico e enxuto, aceitam utilizar materiais diferentes na confecção de seus bonecos e a reduzir o tempo de apresentação, não recusam a tematização solicitada em contrato, se apresentam em variados espaços, utilizam a *internet* para divulgar o seu teatro e para manter contato com outros mestres. Ademais, participam de uma rede de compartilhamento de práticas e de saberes na *internet*, rompendo os limites de fronteiras geográficas, língua e culturas.

A prática e o saber do teatro de João Redondo ganharam o mundo com a *internet*, este é um canal que facilita a veiculação e o consumo de ideias. A *internet* é uma via de mão dupla que pode se tornar um grande fator de influência nas transformações dentro do teatro, uma vez que alguns mestres que já a utilizam como meio não só de compartilhar práticas e saberes do teatro de João Redondo, mas também de pesquisar outras formas de fazer teatro de bonecos. A pesquisa, via *internet*, tem levado alguns mestres a vivenciar outras técnicas utilizadas com os bonecos, a conhecer, embora virtualmente, outros tipos de teatro de bonecos. A trocar experiências com outros tantos artistas que trabalham com o teatro de bonecos de outros tipos. Isso tudo pode vir a influenciar na forma como o mestre norte riograndense vai fazer o seu teatro de João Redondo num futuro próximo. O mestre Aldenir tem criado peças e bonecos que fogem do tipo João Redondo, afirma estar fazendo um teatro de bonecos. Sua mais recente peça é “O Rei Adão”, uma sátira ao presidente Bolsonaro. Mestre Heraldo Lins está migrando para o teatro de bonecos comum, criou e já está apresentando um monólogo de 25 minutos com um boneco criado por ele representando Ariano Suassuna.

Percebi, durante o tempo em que estive em trabalho de campo, que vem crescendo a cada dia a adesão de mestres a apresentações com bonecos ventríloquos que são apresentados antes da função com os bonecos de João Redondo. O boneco ventríloquo vem ressurgindo do passado para habitar o presente. Mesmo aqueles mestres que nunca haviam experimentado este tipo de boneco, hoje estão se interessando em colocá-lo. Observei também que as

estruturas das apresentações começam a experimentar outros ares. O mestre Ricardo Guti e sua esposa Catarina Calungueira fazem um teatro de João Redondo que mistura teatro de rua com João Redondo; o mestre Aldenir funde o teatro de João Redondo ao teatro de palco, fazendo o boneco se transformar em gente que aparece ao lado da tolda para dialogar com os bonecos e a plateia. O grupo Caçuá de mamulengos, apesar de ter passagens com os personagens principais do teatro de João Redondo, apresentam muito mais a peça do barbeiro, criada por eles, que dura em torno de 30 minutos.

Constatei com a minha pesquisa o quanto os personagens e histórias da tradição estão aos poucos desaparecendo, dando lugar a outras histórias e outros personagens ditos mais contextualizados temporalmente. Piadas já são buscadas num repertório televisivo ou no *youtube*. *Loas* perderam a obrigatoriedade. Tempo de apresentação reduzido tornou-se prioridade. Tematizar virou uma necessidade contratual. Histórias que atestam a origem do teatro como o nascimento de Benedito tornaram-se raridade. O baile na casa do capitão João Redondo, o namoro entre a filha do capitão e o Benedito nem sempre aparecem mais nas apresentações. A construção das falas dos bonecos pelos mestres juntamente com a plateia, são pouco requisitadas. Os personagens centrais, João Redondo e família, e Benedito e família, nem sempre são convidados a participarem da brincadeira. João Redondo e Benedito se deparam nas mãos de alguns mestres, com a desconstrução de seus valores simbólicos e sentidos, se tornando outra coisa dentro do contexto. Porém, pude perceber também que os mestres da tradição não estão passivos diante das transformações e modernidades, sempre que encontram um terreno favorável, colocam os seus bonecos como antigamente trazendo a briga de facas, palavrões e obscenidades. Eles resistem da maneira como conseguem resistir, fazendo o teatro da forma como aprenderam com os seus mestres.

Nas apresentações do teatro de João Redondo da modernidade, encontrei os personagens que ainda persistem por desempenharem o papel de conferir identidade a brincadeira: capitão João Redondo e Baltazar ou Benedito. Porém, mesmo desempenhando esta função, estes personagens, assim como outros que emergem da tradição, são ressignificados, ganhando outros sentidos e valores simbólicos, que podem até mesmo se contrapor àqueles construídos no passado. Há um enfraquecimento desses personagens para dar lugar a outros criados a partir de observações dos mestres em seu cotidiano. Ocorre,

assim, uma atualização dos personagens e, conseqüentemente, de suas falas para os novos contextos por onde o teatro vem circulando. Como o mestre Heraldo Lins sempre enfatiza: _ O Benedito falar “Não me sacode porque eu comi qualhada”, ou, “budega”, “vintém”, fica fora de contexto. Ninguém mais fala assim.

Com esta pesquisa, compreendi que o processo de espetacularização e de pasteurização de uma manifestação da cultura popular está instalado na sua paisagem e possui eficácia dentro da sociedade atual, que busca saciedade com a indústria cultural e a cultura de massa. Este processo é complexo, uma vez que aciona diversos fatores para se estabelecer e transformar os elementos e estruturas que fazem parte das construções da brincadeira. Entre esses fatores, estão o processo de transmissão, de negociação e de circulação da manifestação. Tais fatores também se reatualizam de acordo com o seu tempo e espaço. A forma como a prática e o saber estão sendo transmitidos aos seus aprendizes determinam como eles irão perceber e construir o seu teatro. Junto aos elementos que são articulados em seu aprendizado, age também a sua subjetividade e percepção de mundo, o que irá dar a ele a possibilidade de criar seu próprio estilo para o seu teatro. Aprender diretamente com um mestre ou indiretamente através de pesquisas e na *internet* é um diferencial que marca os novos mestres que estão surgindo no teatro de João Redondo do RN.

As negociações do teatro de João Redondo do RN é outro fator que contribui para desenhar uma nova paisagem para ele. Muitos contratos têm sido feitos para atender ao público infantil obrigando o mestre a fazer um teatro didático e politicamente correto, pois a maioria desses contratos são com escolas. Ademais, os contratantes pedem redução do tempo de apresentação, fazendo com que o mestre tenha que escolher quais bonecos colocar em cena, contribuindo, assim, para que histórias longas como o nascimento e casamento de Baltazar desapareçam da brincadeira. Com o pedido de redução do tempo de apresentação, o mestre se vê obrigado a selecionar passagens que sejam mais rápidas ou criar uma peça com começo, meio e fim, com um tempo fechado de duração, como acontece com os mestres Heraldo Lins e Emanuel Amaral. Há também uma negociação das falas dos bonecos que, por se apresentarem a plateias infantis ou plateias que não entendem os códigos do teatro, o mestre tem que adaptá-las para esses tipos de plateias eliminando palavras que possam vir a gerar conflitos com os seus assistentes, pasteuriza seus textos que já não podem mais ter falas

preconceituosas, imorais, nem tampouco ter cenas de violência como antigamente, quando o jogo de facas entre os irmãos Benedito e Baltazar era um momento muito esperado pela plateia.

O teatro de João Redondo do RN circula por diversos espaços na atualidade. Podemos encontrá-lo numa feira, num bar, num *shopping*, numa universidade, na *internet*, nas escolas, clubes, teatros, etc.. Esses espaços possuem uma natureza própria e acomodam determinado tipo de assistência. O teatro de João Redondo do RN se mostra bastante versátil por conseguir se apresentar em variados espaços e tipos de eventos, que podem ir desde uma apresentação num terreiro a uma apresentação num palco de teatro. O mestre precisa saber se articular e adaptar o seu teatro de João Redondo para se apresentar nesses espaços, que trazem plateias diversas em eventos que possuem uma finalidade particular.

A espetacularização está atuando no teatro de João Redondo do RN, muitas vezes, de forma sutil, outras vezes, de forma mais clara, mas é possível perceber que ela veio para ficar. Compreendo que este processo faz parte da dinâmica da própria tradição que tantas vezes requeremos para nos servir de referência no presente. A espetacularização do teatro de João Redondo do RN atende ao que a sociedade oferece àqueles que insistem em persistir em suas ideias e ideais. Pasteurizar o teatro, eliminando elementos considerados prejudiciais a ele na atualidade, é transformá-lo e adaptá-lo a uma sociedade que se transforma a todo momento a uma velocidade diferente de outrora por viver num mundo tecnológico propício para se propagar ideias e conceitos com maior velocidade. O teatro de João Redondo do RN vive no limite entre dois mundos: teatro tradicional e teatro de bonecos comum. É nessa fronteira que ele vem se reconstruindo e procurando seu caminho procurando se definir e criando novas identidades para se tornar tradição, assim como a sociedade moderna, que vive sua crise de identidade cultural na pós-modernidade, que segundo Hall (2002),

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar _ ao menos temporariamente. (HALL, 2002, p. 13).

O teatro de João Redondo do RN, que é um agente do povo que coloca a sociedade em relevo, também vive a sua crise de identidade por nem sempre conseguir sustentar tão bem hierarquias, valores, sentidos e representações simbólicas do passado. Esta crise tem seu lado nefasto para os conservadores da tradição que a querem imutável, mas para aqueles que têm na tradição a referência para o seu trabalho e que a utilizam como uma base suscetível a transformações e adaptações aos novos contextos, ela é positiva. O teatro de João Redondo do RN, neste processo de espetacularização e pasteurização de seus elementos, vislumbra uma forma de se libertar de certas amarras com o passado e de se transformar em um produto diferente do que existiu até o momento, mais adaptável aos tipos de negociações, aos novos espaços e as diversas plateias.

“Pois minha gente, findei meu trabalho! Por hoje tá terminado! Desculpe alguma coisa! Achei o pessoal dessa casa muito decente muito obrigado pelo silêncio maravilhoso de vocês! E até outra oportunidade se Deus quiser! Chau, chau!”

(loa dita pelo mestre Francisquinho ao se despedir da plateia)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Theodor Adorno**. In COHN, Gabriel (org.). São Paulo: Ed. Ática SA, 1986.

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

_____. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

BERREMAN, Gerald. **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1980.

BORNHEIM, Gerd A. **O conceito de tradição**. In: BORNHEIM, Gerd A. (org.). Cultura Brasileira: Tradição/contradição. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOSI, Alfredo. **Cultura como Tradição**. In: Tradição/ Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987. p. 31-58.

BROCHADO, Izabela Costa. **O mamulengo e as formas africanas de teatro de bonecos**. Móin-Móin – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo, Jaraguá do Sul, SC, ano 2, n. 2, p. 139 – 155, 2006. ISSN: 1809-1385.

_____. **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo**. Dossiê Interpretativo. Brasília: MinC, IPHAN, UnB, ABTB, 2014.

BURGES, Jean e GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 a 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2003.

CANELLA, Ricardo Elias Eiker. Dissertação - **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel**. Natal: UFRN, 2004. Dissertação apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

CARRICO, André. **Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular.** In: Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 12, v. 15, junho, 2016.

CARVALHO, José Jorge. **O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna.** UNB/DAN. Série Antropologia, 77. Brasília, 1989.

_____. **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares.** In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis, Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. 232 p.

_____. **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina.** Revista Antropológicas, ano 14, vol. 21 (1): 39-76, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CLIFFORD, James. **Sobre a autoridade etnográfica.** In: GONÇALVES, JOSÉ REGINALDO SANTOS (org.). A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo.** Coletivo Periferia. 2003.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

FISHER, Michael M. J. **Etnografia renovável: seixos etnográficos e labirintos no caminho da teoria.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 23-52, jul/dez. 2009.

FREIRE, Flávio Henrique M. de Araújo e CLEMENTINO, Maria do Livramento M. **O Rio Grande do Norte e sua região metropolitana no censo de 2010. Observatório das metrópoles – Núcleo Natal.** 18 págs. Artigo, 2011.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor.** Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2002.

GIDDENS, Anthony. **A vida em uma sociedade pós-tradicional.** In Giddens, Anthony, Beck, Ulrich, Lash, Scott. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

- GOMES, José Bezerra. **Teatro de João Redondo**. Natal, RN: Fundação José Augusto, 1975.
- GUBER, Rosane. **El Salvage metropolitano: reconstrucción Del conocimiento social em el trabajo de campo**. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GULLAR, Ferreira. In NOVAES, Adaulto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GURGEL, Défilo. **Espaço e tempo do Folclore Potiguar: folclore geral: folclore brasileiro**. 3. ed. Natal, RN: Ed autor, 2008.
- _____. **O Reinado de Baltazar: teatro de João Redondo**. Natal, RN: Fundação Capitania das Artes, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo:-Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- _____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002.
- HINE, Christine. Etnografia virtual. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad. E3ditorial UOC: Barcelona, Espanha, 2004, 3ª edição.
- HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- INGOLD, Tim. **Repensando o animado, reanimando o pensamento**. In: Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 10-25, jul./dez. 2013.
- JASIELLO, Franco. **Mamulengo: o teatro mais antigo do mundo**. Natal: A.S. Editores, 2003.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface: como o computador transforma a nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 (1997).
- MACÊDO, Zildalte Ramos de. **“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular**. Ed. IFRN: Natal, 2015.
- MACÊDO, Zildalte Ramos de. **“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular**. Natal,RN: UFRN, 2014. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, PPGAS/UFRN.
- MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Terra Natalense**. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1991. 214p.

MALIGHETTI, R. **Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos**. Caderno Pós Ciências Sociais: São Luís, v. 1, n. 1, jan/jul. 2004.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo, Abril, 1976.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2 ed. Brasília: Paralelo 15. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. **Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira**. Natal/RN: UFRN, 2010.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O Mundo mágico do João Redondo**. Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1971.

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **A Ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade**. São Paulo, Paulus, 2003.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1979.

_____. **Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil**. In: Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007.

SARLO, Beatriz. **Culturas populares, velhas e novas**. In: SARLO, B. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

STEIL, Carlos Alberto e CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (org.). **Diferentes aportes no âmbito da antropologia fenomenológica: diálogos com Tim Ingold**. In Cultura, percepção e ambiente: diálogo com Tim Ingold. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2012.

TORRES, Willian Fernando. **Tradição e Invenção nas Culturas Populares**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis, Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. 232 p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Webgrafia

ADORNO, Theodor & Max Horkheimer. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 1947. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br> >. Acesso em 23/09/2013.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Revista Horizontes Antropológicos. Vol.18. nº 37. Porto Alegre Jan/Jun 2012. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>>. Acesso em 21/01/2014.

LIMA, Ana Nery Correia. **Mulheres militantes negras: a interseccionalidade de gênero e raça na produção das identidades contemporâneas**. II CONINTER. 2013. <https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro.pdf>. Acesso em 13/08/2018.

<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em 13/04/2013.

<http://cacuademamulengos.blogspot.com.br/>. Acesso em 04/02/2018.

<https://showdemamulengos.wordpress.com/> Acesso em 04/02/2018.

<http://historiarn.blogspot.com/2010/03/algumas-informacoes-sobre-os-escravos.html> Acesso em 10/09/2018.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Sesmaria> . Acesso em 09/02/2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=RhcM91wXx-4> – vídeo com o mestre Chico Daniel. Acesso em 03/03/2015.

https://www.youtube.com/watch?v=NZc76v4_C1g _ vídeo com o grupo Caçua de mamulengos. Acesso em 23/08/2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=5GQBWty1rz8> _ vídeo do Coxinha e Doquinha. Acesso em 13/05/2017.

Anexos

Ata de Fundação da APOTB

DIGITALIZADO

7559

2º OFÍCIO DE NOTAS
RCPJ - NATAL RN

Ata da Assembléia Geral de Fundação, Discussão e Aprovação do Estatuto,

Eleição e Posse da 1ª Diretoria da APOTB

ASSOCIAÇÃO POTIGUAR DE TEATRO DE BONECOS

Às dez horas e quinze minutos do dia 06 de setembro do ano de dois mil e nove (2009), à Avenida Presidente Café Filho 750, Praia dos Artistas, no auditório do Marina Travel Praia Hotel, Natal - RN, 59010- conforme assinaturas constantes do Livro de Atas reuniram-se os senhores: **RONALDO GOMES DA SILVA, JUDSON PEREIRA DIAS DA SILVA, FRANCINALDO DA SILVA MOURA, MARCELINO MARTINS DE LIMA, GERALDO ZACARIAS DE ANDRADE, DIMAS CARLOS DE LIMA, JOSIVAN ÂNGELO DA COSTA, GENILDO MATEUS VALLENTE, FRANCISCO FERREIRA SOBRINHO, JOÃO VIANA DA SILVA, DANIEL ÂNGELO DA COSTA, MANOEL MESSIAS PINHEIRO DA COSTA, JOÃO LUIS DO NASCIMENTO, MANOEL ANTÔNIO PEREIRA, MANOEL DOMINGOS DA SILVA, MARIA VERALÚCIA DE OLIVEIRA DANTAS, EMANOEL CÂNDIDO DO AMARAL, BENEDITO FERNANDES DA SILVA, MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTI PEREIRA, CARLOS ALEXANDRE DOMINGOS FELICIANO, ALESSANDRO MAGNUS XAVIER DO AMARAL, HERALDO LINS MARINHO DANTAS, FRANCISCO DE ASSIS GOMES, GABRIELLE VASCONCELLOS GUIMARÃES, ANTÔNIO VIEIRA DA SILVA, JOSÉ FELIPE DA SILVA.** Desta feita foi oficialmente aberta a Assembléia Geral de Fundação, Discussão e Aprovação do Estatuto, simultaneamente com a Eleição e Posse da 1ª Diretoria da APOTB - ASSOCIAÇÃO POTIGUAR DE TEATRO DE BONECOS, com sede, domicílio e foro à Rua do Pelicano 7997, Cidade Satélite Pitimbu, Município de Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte. Para a composição da mesa, os presentes elegeram o Sr. Heraldo Marinho Dantas para presidir os trabalhos e para secretariar a Assembléia foi escolhido o Sr. Emanuel Cândido do Amaral. Agradecendo a sua indicação, o presidente dos trabalhos apresentou a pauta, passando a Ordem do dia. Iniciaram-se os debates sobre a proposta de Estatuto, tomando por base o modelo que rege a Associação de Teatro de Bonecos do Paraná, que foi exaustivamente discutida e apresentada aos presentes. Inúmeras cópias do esboço da minuta do Estatuto foram disponibilizadas, tanto quanto os números de sócios presentes. Depois de analisada e modificada a redação original da minuta, o Estatuto recebeu a redação final discriminada ao correr dos quarenta e nove (49) artigos do Estatuto Social, dispostos em nove Capítulos, a saber: CAPÍTULO I – DA DENOMINAÇÃO, SEDE E DURAÇÃO, CAPÍTULO II - DOS SÓCIOS DA ENTIDADE, CAPÍTULO III – DO PATRIMÔNIO, RECEITA E DESPESA, CAPÍTULO IV – DA ORGANIZAÇÃO E DOS PODERES DA ENTIDADE, CAPÍTULO V – DA ASSEMBLÉIA GERAL, CAPÍTULO VI - DA DIRETORIA DA APOTB, CAPÍTULO VII - DO CONSELHO FISCAL, CAPÍTULO VIII – DAS ELEIÇÕES, CAPÍTULO IX – DAS DISPOSIÇÕES GERAIS. Assim sendo, o Estatuto foi apresentado, através de leitura feita pelo Secretário dos trabalhos, em alto e bom som, a todos os presentes, que aprovaram-no por unanimidade. De acordo com o Estatuto Social, todos os presentes a esta Assembléia são considerados sócios fundadores e, portanto, membros natos da Assembléia Geral de Sócios. Aprovado o Estatuto que leva a assinatura de todos os presentes, passou-se ao próximo ponto de pauta, eleição do Conselho Diretor e do Conselho Fiscal. Após o tempo necessário para inscrição de chapas e candidatos, foi iniciada a votação como determina o Estatuto. Foram eleitos para o Conselho Diretor,

DIGITALIZADO

7559

2º OFÍCIO DE NOTAS

RCEJ - NATAL RN



com mandato de 06 de setembro de 2009 até o dia 06 de setembro de 2011, para os cargos de **Presidente**: Maria das Graças Cavalcanti Pereira, brasileira, viúva, historiadora, residente e domiciliado à Rua do Pelicano 7997, Cidade Satélite- Pitimbu, Natal, RN, CEP: 59 067-270, com cédula de identidade RG nº 244 163 SSP/RN e inscrito no CPF/MF sob o nº 106463024-34; **Vice - Presidente**: Geraldo Zacarias de Andrade, brasileiro, casado, professor, residente e domiciliado no Assentamento Chico Santana 14, João Câmara/RN, CEP: 59.550-000 com cédula de identidade RG nº 1767494 - SSP/RN e inscrito no CPF/MF sob o nº 044323764-65; **Secretário**: Francinaldo da Silva Moura, brasileiro, solteiro, músico, residente e domiciliado à Rua Antônio Justino Sobrinho 33 Currais Novos/RN, CEP: 59.380-000 com cédula de identidade RG nº 2102378 SSP/RN, e inscrito no CPF/MF sob o nº 067.207.034-04; **Tesoureiro**: Emanuel Cândido Amaral, brasileiro, casado, jornalista, residente e domiciliado à Praça Almirante Gonçalves, 237, Alecrim, Natal, RN, CEP: 59 037-080, com cédula de identidade RG nº 1 39 7704 SSP/CE e inscrito no CPF/MF sob o nº 157 279 634 - 00. O Conselho Fiscal eleito na mesma ocasião e pelo mesmo período de mandato, ficou assim constituído: **1º Conselheiro**: Josivan Ângelo da Costa, brasileiro, solteiro, bonequeiro, residente e domiciliado no Sítio Acauã S/N, Itajá/RN, CEP: 59513-000 com cédula de identidade RG nº 001051018 SSP-RN e inscrita no CPF/MF sob o nº 565926714-91; **2º Conselheiro**: Marcelino Martins de Lima, brasileiro, casado, agricultor e bonequeiro, residente e domiciliado no Sítio Pau Lagoa s/n, Cruzeta/RN CEP: 59 375-000, com cédula de identidade RG nº 665.058 SSP/RNRN, e inscrito no CPF/MF sob o nº 324079714-34, e **3º Conselheiro**: Daniel Ângelo da Costa, brasileiro, solteiro, mecânico e bonequeiro, residente e domiciliado a Rua Manoel Eugênio Chimbinho s/n, Itajá/RN, CEP: 59 513-000, com cédula de identidade RG nº 002404179 SSP/RN e CPF/MF sob o nº 071683234-82. **1º Suplente**: Judson Pereira Dias da Silva, brasileiro, casado, Conselheiro Tutelar, residente e domiciliado a Rua Manoel Targino 764, Currais Novos/RN, CEP: 59380-000 com cédula de identidade RG nº 1717.311 SSP/RN e CPF/MF sob o nº 009.007.434-33. **2º Suplente**: Francisco Ferreira Sobrinho, brasileiro, casado, Agricultor e bonequeiro, residente e domiciliado no Sítio Bebedouro, no Município de Passa-e-Fica/RN, CEP: 59.218-000 com cédula de identidade RG nº 1.190.634 SSP/RN e CPF/MF sob o nº 069.209.394-01; **3º Suplente**: Carlos Alexandre Domingos Feliciano, brasileiro, solteiro, artista, residente e domiciliado na Rua Getúlio Vargas 520 no Município de São José de Campestre/RN, CEP: 59275-000, com cédula de identidade RG nº 1676.520 e CPF/MF sob o nº 030.777.544-52, que foram imediatamente empossados em seus respectivos cargos. Nada mais havendo para ser tratado, o Presidente da mesa deu por encerrada a Assembléia, e eu, Francinaldo da Silva Moura, lavrei e assinei a presente ata seguida das assinaturas do Presidente dos Trabalhos, Diretores Eleitos e demais presentes em folha anexo.

Natal, RN, 06 de outubro de 2009.

Maria das Graças Cavalcanti Pereira (**Presidente**)

Geraldo Zacarias de Andrade (**Vice-Presidente**)

Francinaldo da Silva Moura (**Secretário**)

Francinaldo da Silva Moura
Maria das Graças Cavalcanti Pereira

Emanoel Cândido do Amaral (**Tesoureiro**)

Conselho Fiscal: 1- Josivan Ângelo da Costa

2- Marcelino Martins de Lima

3- Daniel Ângelo da Costa

Suplentes: 1- Judson Pereira Dias da Silva

2- Francisco Ferreira Sobrinho

3- Carlos Alexandre Domingos Feliciano

DIGITALIZADO

7558
2º OFÍCIO DE NOTAS
RCPJ - NATAL RN



DOU do Registro do Bem

Página 11 • [Seção 3](#) • [13/04/2015](#) • [DOU](#)

AVISO

O INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN dirige-se a todos os interessados para COMUNICAR que o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, na sua 78ª reunião, realizada no dia 05 de março de 2015, decidiu por unanimidade, em conformidade com a competência a si determinada por legislação federal, proceder ao Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco, como Patrimônio Cultural do Brasil, Processo nº 01450.004803/2004-30, com inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão. Amparo legal: Decreto [6844](#), de 07 de maio de 2009, art. [11](#); Decreto Nº [3.551](#), de 04 de agosto de 2000; Resolução 01, de 03 de agosto de 2006.

JUREMA MACHADO
Presidenta

Certidão do Bem



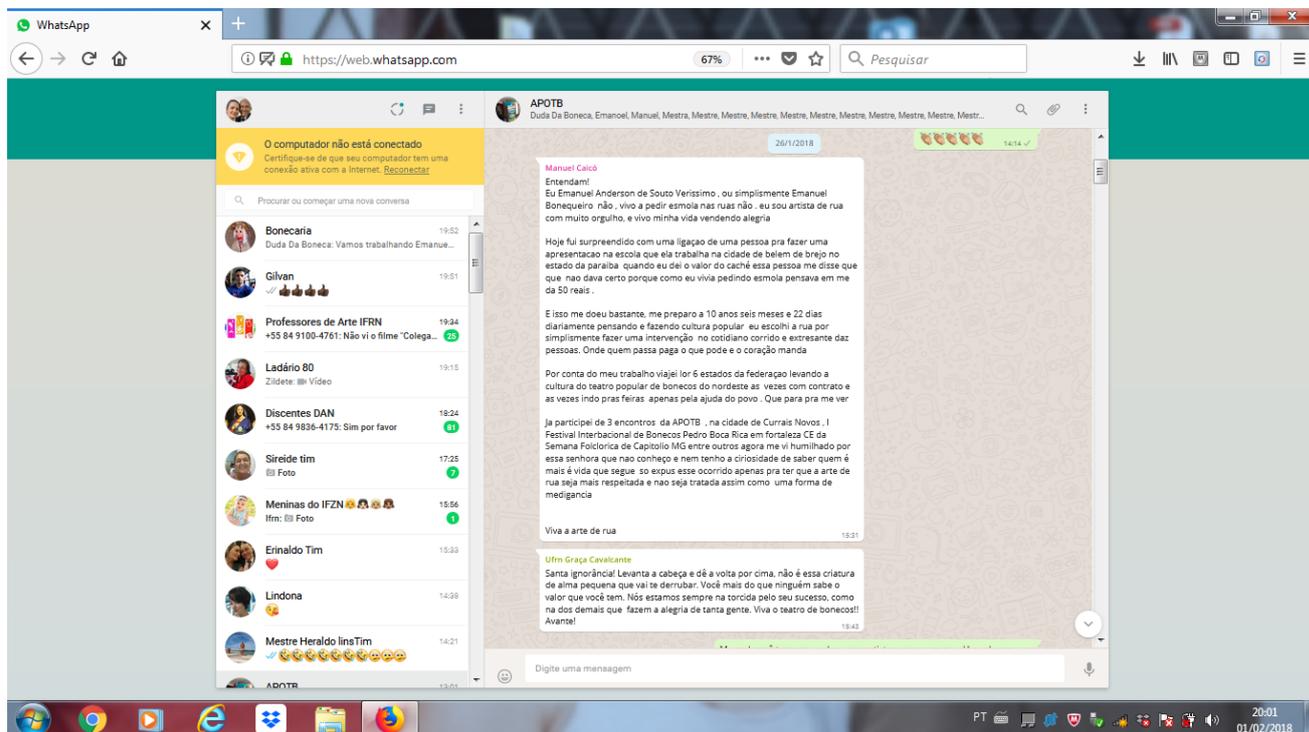
Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN

CERTIDÃO

CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, consta na folha 45, o seguinte: “Registro número 13. Bem cultural: “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco”, Descrição: Trata-se de expressão teatral genuína da cultura brasileira e muito peculiar do nordeste brasileiro, rica da genialidade de seus criadores e na empatia que estabelece com seu público. De origem pouco documentada, o teatro de bonecos popular chegou ao Brasil no período colonial, assumindo, inicialmente, função religiosa e de evangelização e, posterior ou paralelamente, o sentido profano, popular, contestador e satírico que ainda hoje manifesta. Já em solo brasileiro, o teatro popular de bonecos incorporou elementos e tradições dos diferentes grupos étnicos que compõem a sociedade, resultando em uma manifestação de múltiplas influências. De todas as formas que esse teatro tomou, nas várias regiões do país, apenas o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, com suas variantes, sobreviveu. Genericamente conhecido como “Mamulengo”, é o teatro popular de bonecos que comparece nos diversos Estados da região, com diferentes denominações: Cassimiro Coco, no Ceará, João Redondo no Rio Grande do Norte, Babau na Paraíba, Mamulengo em Pernambuco, entre outras designações que pode apresentar local ou regionalmente. Ao entender o Mamulengo, o Babau, o João Redondo e o Cassimiro Coco como um único Bem Cultural, ou seja, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, afirma-se que, acima de suas especificidades estão as evidentes características que os unem, tanto no que se refere aos elementos de linguagem que os estruturam como *forma de expressão*, quanto aos sentidos que produzem pelos e em seus artistas, e em seus públicos. Em termos gerais, a expressão cênica conhecida como Teatro de Bonecos Popular do Nordeste consiste em representações dramáticas encenadas com bonecos. Por detrás de um tecido estendido, ou de uma barraca, também denominada tolda ou empanada, um ou mais manipuladores atuam, escondidos do público, dando vida aos bonecos que se movimentam, falam e interagem com a plateia. Esta se posiciona em pé, ou em cadeiras removíveis, em frente à empanada, e participa ativamente da encenação. Seus praticantes definem o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como “brinquedo”, e a ação de atuar, como “brincar”. O bonequeiro é um artista, um ator, um brincante, um comediante e improvisador, que interpreta a realidade de modo a provocar o riso em sua plateia, além de ser também um cronista do seu tempo. Esta forma teatral objetiva o lazer, o lúdico, ao mesmo tempo em que representa uma válvula de escape ao cotidiano opressivo e limitador das camadas populares da sociedade. Ocorre originalmente em pequenas comunidades onde bonequeiros e público comungam uma mesma cosmovisão. É realizado e mantido segundo preceitos de uma tradição, e suas apresentações, marcadas pela itinerância, ocorrem com maior frequência em festas tradicionais e datas comemorativas. Esta arte teatral e os saberes a ela relacionados se mantêm vivos e presentes em vários estados do Nordeste brasileiro, seja no meio rural e em pequenas cidades do interior, seja nas grandes metrópoles e capitais. A prática se estendeu por todas as regiões do país, levada por migrantes em busca de melhores

condições de vida. Vem sendo recriada e reinterpretada nos locais onde se fixou, e assumindo configurações diferenciadas ao longo do tempo. Nesses novos contextos, especialmente na região Sudeste e Centro-Sul do Brasil, inclusive no Distrito Federal, “Mamulengo” é o termo usado para designar o teatro de bonecos de cunho popular com influências do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Esta tradição teatral, além de manifestação artística que envolve conhecimento, técnica e a criatividade de seus praticantes, é primordialmente uma expressão cultural de caráter coletivo, fortemente associada a práticas e ao universo cultural de grupos sociais temporal e territorialmente definidos. Assim, entender o teatro de bonecos popular como manifestação vivencial compartilhada, e como expressão artística individual, simultaneamente, é imprescindível para a apreensão de sua constituição, dinâmica, e de toda a sua complexidade. A genialidade de um mestre brincante, por sua vez, se destaca pela excelência de em suas performances, na empatia e interação que estabelece com seu público, sua capacidade de improviso e de fazer rir, na criatividade e capacidade de adaptação a contextos diversificados, em sua expertise na confecção dos elementos que compõem esse teatro e em seu conhecimento da tradição – aqui entendida como os repertórios, os personagens, suas características físicas e de personalidade, as histórias que os identificam, as loas, cantigas, e todo um conjunto de saberes transmitidos oralmente, no âmbito familiar ou de uma linhagem de mestres reconhecido pela comunidade à qual o brincante pertence. Dentre as características e elementos mais gerais definidores da prática do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, seja como forma de expressão ou como linguagem cênica, comuns às suas diferentes versões regionais ou variantes, relacionamos: é realizado no chão, geralmente ao ar livre, prescindindo de um espaço especial para acontecer; há a participação ativa dos espectadores e intensa interação destes com os bonecos; apresenta dramaturgia não linear, embora a estrutura dramática possa ser composta também por um enredo único; na forma episódica, a apresentação é composta por várias cenas, ou passagens, que prescindem de conexão entre si e de um tempo determinado para acontecer; a utilização de bonecos que seguem referências universais enquanto tipos humanos; não realismo da apresentação, baseada no absurdo, na comicidade e no improviso; alternância na utilização da dança e da música dentro de uma representação estilizada, que se coloca como elemento fundamental, tanto na estruturação das passagens, quanto na composição lúdica do espetáculo; seus atores não são profissionais, no sentido estrito do termo; a transmissão dos saberes é realizada por tradição oral, repassada de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração; evidencia-se a circunscrição aos parâmetros e códigos comuns; o evento teatral fala de um universo sociocultural compartilhado por bonequeiro e público. O valor patrimonial do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, realizado tradicionalmente por artistas populares, reside tanto em seus aspectos estéticos, inseridos no campo da linguagem teatral, da música, das artes visuais, quanto nos sentidos que produz nas e pelas comunidades que a compartilham, sejam elas pertencentes às pequenas localidades interioranas dos estados nordestinos ou aos grandes centros urbanos, comunicando temporalidades, espacialidades, identidades e elementos da diversidade cultural brasileira. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.010232/2008-04, e Anexos, no qual se encontra reunido amplo conhecimento sobre esta Forma de Expressão, contido em documentos textuais, bibliográficos, iconográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 77ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 05 de março de 2015”. Data do Registro: 05 de março de 2015. E por ser verdade, eu, Célia Corsino, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 05 de março de 2015.

Desabafo do mestre Emanuel Bonequeiro no *Facebook*



Conversa entre os mestres Aldenir e Emanuel Bonequeiro no grupo APOTB - *WhatsApp*

Entrada (45) - zildaltes@grr (6) WhatsApp

https://web.whatsapp.com/

Receba notificações de novas mensagens
Ativar notificações na área de trabalho >

Procurar ou começar uma nova conversa

Zildete oi 12:53
Amiçasssssssssssss! 🤝🤝🤝 12:53
Vanessa tim 12:53
Dona Fátima 12:31
Ifrn tito 11:27
APOTB Nazareno: 🍌🍌🍌🍌🍌🍌 10:43
Erinaldo Tim 08:20

APOTB
Duda Da Boneca, Erinaldo Tim, Manuel, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Ufrn, Vera, +55 48 9974-2374, +55 61 8118-0421,...

locomotiva! 17:11

ONTEM

+55 84 8734-6952 ~aldenir d c
Achei interessante esse tipo de teatro de bonecos, de um amigo lá Turquia: 22:26

+55 84 8734-6952 ~aldenir d c
 22:27

+55 84 9197-8841 ~emanuelbonequeiro2
Que legal aldenir gosto de pesquisar essas formas de bonecos atualmente eu tô gostando de descobrir mas sobre o teatro de bonecos de luvas orientais 22:31

+55 84 8734-6952 ~aldenir d c

Digite aqui para pesquisar

15:54 21/03/2019

(9) WhatsApp

https://web.whatsapp.com/

Receba notificações de novas mensagens
Ativar notificações na área de trabalho >

Procurar ou começar uma nova conversa

Professores de Arte IFRN +55 84 9635-9633: Quem precisa vigiar... 347 17:35
Erinaldo Tim 0:07 17:34
Família Zieral ❤️ 17:33
APOTB Mestre: 🍌🍌🍌🍌🍌🍌 17:28
Professores de Arte EBTT +55 32 9984-0816: 😄😄😄 60 17:24
Docentes IFZN +55 84 8826-1819: 😄 52 17:10

APOTB
Duda Da Boneca, Emanuel, Erinaldo Tim, Manuel, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre, Mestre,...

+55 84 8734-6952 ~aldenir d c
 22:27

+55 84 9197-8841 ~emanuelbonequeiro2
Que legal aldenir gosto de pesquisar essas formas de bonecos atualmente eu tô gostando de descobrir mas sobre o teatro de bonecos de luvas orientais 22:31

+55 84 8734-6952 ~aldenir d c
+55 84 9197-8841 ~emanuelbonequeiro2
Que legal aldenir gosto de pesquisar essas formas de bonecos atualmente eu tô gostando de descobrir mas sobre o teatro de bonecos de luvas orientais 22:37

É isso, amigo Emanuel. Essa interação que a net nos permite é riquíssima. E o lance é que a gente consegue trocar ideias com os caras lá do outro lado do mundo com ajuda do google tradutor.

Digite aqui para pesquisar

17:35 22/03/2019

PÁGINA DO SITE DA CAERN COM PUBLICAÇÃO SOBRE O TEATRO DO MESTRE HERALDO LINS

www.caern.rn.gov.br/Conteudo.asp?TRAN=ITEM&TARG=1155&AC

Governo do Estado do RN Terça-Feira, 13 de Março de 2018 Acesso rápido Acesso à Informação

caern Companhia de Águas e Esgotos

A CAERN Diretoria Informações Técnicas Imprensa Programas Serviços Transparência Ouvidoria Fale conosco

A CAERN PROGRAMAS NOTÍCIAS DO RN

A Companhia
Conselho
Legislação
Missão e Visão
Organograma

Diretoria
Presidência
Administrativa
Comercial e Atendimento
Empreendimentos
Operação e Manutenção
Planejamento e Finanças

Imprensa
Assessoria
Fotos
Notícias
Programas

Teatro de Mamulengos reúne educação ambiental e cultura
ACS CAERN 27 Feb 2014 09:04

As peripécias de João Redondo e Benedito arrancam risadas de crianças e adultos no Teatro de Mamulengos da Caern, mas o que parece ser apenas uma brincadeira é capaz de mudar hábitos cotidianos. A encenação entre os personagens feitos de papel machê leva à conscientização de que a água deve ser usada com responsabilidade, evitando desperdícios. O Teatro de Mamulengos faz parte de um trabalho coordenado pela área de Educação Ambiental da empresa estadual de saneamento e já foi assistido por um público estimado em mais de 70 mil pessoas.

As mãos que dão vida a João Redondo e Benedito são do intérprete cariocaense Heraldo Lins, que consegue unir arte e informação durante o espetáculo. A parceria da Caern com o artista ficou ainda mais forte quando a Gerência de Qualidade do Produto e Meio Ambiente (GQM) elaborou o projeto "Caern nas Escolas", com o intuito de levar às futuras gerações a conscientização sobre a preservação da água. O tema vem sendo discutido nas escolas, ruas e comunidades do Rio Grande do Norte por meio do diálogo entre os simpáticos João Redondo e Benedito, criações oriundas da mente criativa de Heraldo.

Teatro de Mamulengos reúne educação ambiental e cultura

PMRN 13 Mar 2018 10:33:20
Polícia Militar recupera veículos e objetos roubados em Mossoró/RN

SESAF 13 Mar 2018 10:27:21
RN terá expansão dos serviços de radioterapia

CORPO BOMBEIRO 13 Mar 2018 10:04:15
Boletim Geral 2018

PMRN 13 Mar 2018 09:59:55
Polícia Militar prende homem com duas pistolas no Bairro de Felipe Camarão

ASSECOM 13 Mar 2018 09:32:50
Rio Grande do Norte terá expansão dos serviços de radioterapia

SEEC 13 Mar 2018 09:22:56
Cadernos de Nivelamento do Projeto #QueroAprender estão disponíveis

www.caern.rn.gov.br/Conteudo.asp?TRAN=ITEM&TARG=1155&AC

Governo do Estado do RN Terça-Feira, 13 de Março de 2018 Acesso rápido Acesso à Informação

caern Companhia de Águas e Esgotos

A CAERN Diretoria Informações Técnicas Imprensa Programas Serviços Transparência Ouvidoria Fale conosco

A CAERN PROGRAMAS NOTÍCIAS DO RN

A Companhia
Conselho
Legislação
Missão e Visão
Organograma

Diretoria
Presidência
Administrativa
Comercial e Atendimento
Empreendimentos
Operação e Manutenção
Planejamento e Finanças

Imprensa
Assessoria
Fotos
Notícias
Programas

Teatro de Mamulengos reúne educação ambiental e cultura
ACS CAERN 27 Feb 2014 09:04

As peripécias de João Redondo e Benedito arrancam risadas de crianças e adultos no Teatro de Mamulengos da Caern, mas o que parece ser apenas uma brincadeira é capaz de mudar hábitos cotidianos. A encenação entre os personagens feitos de papel machê leva à conscientização de que a água deve ser usada com responsabilidade, evitando desperdícios. O Teatro de Mamulengos faz parte de um trabalho coordenado pela área de Educação Ambiental da empresa estadual de saneamento e já foi assistido por um público estimado em mais de 70 mil pessoas.

As mãos que dão vida a João Redondo e Benedito são do intérprete cariocaense Heraldo Lins, que consegue unir arte e informação durante o espetáculo. A parceria da Caern com o artista ficou ainda mais forte quando a Gerência de Qualidade do Produto e Meio Ambiente (GQM) elaborou o projeto "Caern nas Escolas", com o intuito de levar às futuras gerações a conscientização sobre a preservação da água. O tema vem sendo discutido nas escolas, ruas e comunidades do Rio Grande do Norte por meio do diálogo entre os simpáticos João Redondo e Benedito, criações oriundas da mente criativa de Heraldo.

Teatro de Mamulengos reúne educação ambiental e cultura

radioterapia

CORPO BOMBEIRO 13 Mar 2018 10:04:15
Boletim Geral 2018

PMRN 13 Mar 2018 09:59:55
Polícia Militar prende homem com duas pistolas no Bairro de Felipe Camarão

ASSECOM 13 Mar 2018 09:32:50
Rio Grande do Norte terá expansão dos serviços de radioterapia

SEEC 13 Mar 2018 09:22:56
Cadernos de Nivelamento do Projeto #QueroAprender estão disponíveis

PCRN 12 Mar 2018 19:04:39
2º DP de Paranimirim prende suspeito por tráfico de drogas

ASSECOM 12 Mar 2018 17:12:21
IDEMA apresenta proposta de criação da APA das Carnaubas

Caern nas Escolas
Coral Som das Águas
Mamulengos

Relacionamento
Contratos de Adesão
Fale com a Caern
Call Center
Loja Virtual
Ouvidoria

Teatro Mamulengos Cultura