

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

**“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo
na cultura popular**

Zildalte Ramos de Macêdo

NATAL/RN – 2014

ZILDALTE RAMOS DE MACÊDO

**“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo
na cultura popular**

Dissertação 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 Mestre em Antropologia Social.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Assunção.

NATAL/RN – 2014

Catálogo na Publicação – Biblioteca José de Arimatéia Pereira

Setor de Processos Técnicos

Macêdo, Zildalte Ramos de

“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular / Zildalte Ramos de Macêdo. – Natal, 2014.

247 f.: il.

Orientador: Luiz Assunção (Dr.)

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

1. Teatro de mamulengos - RN. 2. Cultura popular. 3. Mamulengos - Indústria cultural. I. Título.

IFRN/BJAP

CDU 793.97

ZILDALTE RAMOS DE MACÊDO

“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular.

Dissertação 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 Mestre em Antropologia Social.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Assunção.

Aprovada em: ___ de _____ de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Assunção – UFRN – Orientador

Prof. Dra. Izabela Costa Brochado - UNB

Prof. Dra. Maria José Alfaro Freire - UFRN

Prof. Dra. Rita de Cassia Maria Neves – UFRN - Suplente

In memoriam,

de meu pai João Lisbôa de Macêdo, o “Poeta Ladareense”, que tão bem soube cantar em versos e prosas a cultura de seu povo.

Dedico esta dissertação ao meu filho Alyson Canindé Macêdo de Barros por tantas vezes ter me incentivado a realizar esta pesquisa e por sempre acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

Nunca caminhamos sozinhos. Sempre teremos como companhia entidades espirituais e pessoas que colaboram conosco de uma forma ou de outra durante o nosso percurso e a quem devemos agradecimentos. Por isso, quero deixar aqui registrado os meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que estiveram presentes durante este meu processo de formação acadêmica me dando apoio, me incentivando, me orientando, me iluminando e em especial:

Aos nossos mentores espirituais de luz que nos conduzem, nos protegem e nos ajudam a caminhar neste planeta Terra. Grata por toda proteção, ajuda e energia positiva.

Ao meu orientador Luiz Assunção, pela excelente orientação, paciência e tratamento humano para comigo. Uma pessoa que eu aprendi a admirar pela sabedoria, conhecimento e humildade.

A Heraldo Lins e Vera, pela confiança, acolhida e cooperação com a pesquisa sendo ótimos interlocutores sempre dispostos a colaborar com o meu trabalho de campo.

Aos meus filhos Johnson, Alyson e Alyana, meus três amores que dão sentido à minha vida.

A Amanda Ariston, minha nora geração Y, por toda ajuda tecnológica.

Ao meu companheiro Antônio Erinaldo da Silva, por todo amor, respeito, compreensão e dedicação excepcional despendida a mim durante estes dois anos de minha formação.

A Tito Matias, amigo de todas as horas, pelas palavras de incentivo e força, pela paciência, dicas e disponibilidade nas correções dos textos.

A todos os meus professores e amigos do Curso de Mestrado em Antropologia Social da UFRN, turma 2012.

Ao Instituto Federal do Rio Grande do Norte, IFRN, pelo apoio e incentivo à minha capacitação.

Fala, fala mamulengo
Vai gracejando prá nos divertir.
Fala, fala mamulengo
O mundo inteiro necessita sorrir.

Luiz Gonzaga

RESUMO

O teatro de mamulengos é uma das expressões da cultura popular que têm sua trajetória marcada por construções e transformações tanto em suas representações simbólicas como em seus personagens e performances. Na cidade do Natal, RN, existe um mamulengueiro chamado Heraldo Lins que mantém o seu teatro de mamulengos em atividade desde o ano de 1992, ele possui o seu próprio olhar sobre o que produz e como produz, procura ajustar o seu teatro de mamulengos ao contexto social e ao mercado, tematiza as apresentações a pedido do contratante, sistematiza a construção das passagens e falas dos bonecos. Esta pesquisa procurou estudar o processo de construção do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, sobretudo como as transformações ocorrem. Constatamos que ele opta pela dissolução de valores simbólicos presentes no teatro de mamulengos tradicional em prol de uma adaptação à modernidade, se colocando entre o teatro tradicional de mamulengos e a indústria cultural. O trabalho de campo foi realizado através de um recorte metodológico que privilegiou a observação participante, entrevistas e o registro sonoro-visual.

PALAVRAS-CHAVE: mamulengos, cultura popular, tradição, modernidade.

ABSTRACT

The theater of puppets is one of the many expressions of popular culture which is marked by ongoing constructions and transformations in its symbolic representations as well as its characters and performances. In the city of Natal/RN, there is a manipulator called Heraldo Lins, an artist who operates such puppets, and has been performing his puppet since 1992. Lins has his own look at how he produces his performances and seeks to adjust his puppets to social and rentable contexts. Lins's performances are tailor-made in accordance with the request of his customers, as he makes up the passages and lines of his puppets according to his audience. This research aimed to study how the Heraldo Lins Mamulengos Show is built, especially its changes. We note that Lins chooses to dismantle the symbolic values of the tradition in the regular puppet theater once he adapts to modern patterns, placing himself between the traditional puppet theater and the cultural industry. The work in camp was made through a methodological focused in a participative observation and an audiovisual registry.

KEYWORDS: puppet theater, popular culture, tradition, modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 (p. 184) – Folha com lembretes escritos para compor as falas dos bonecos.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 01 – Capitão João Redondo.

Foto 02 – Damião.

Foto 03 – Benedito “negro”.

Foto 04 – Benedito “pardo”.

Foto 05 – Baltazar.

Foto 06 – Claudete.

Foto 07 – Sanfoneiro Caboré.

Foto 08 – Boneco da Cantoria.

Foto 09 – Cabo 70.

Foto 10 – Doutor Tira Teima.

Foto 11 – Professor Pó de Giz.

Foto 12 – Boneca Dona da Ovelha.

Foto 13 – Boneco Fumador.

Foto 14 – Boneco Dor de Ouvido.

Foto 15 – Xuxa.

Foto 16 – Boneco Dor de Dente.

Foto 17 – A Vovó.

Foto 18 – Lilico.

Foto 19 – Patati.

Foto 20 – Patatá.

Foto 21 – Fantasma.

Foto 22 – Mosquito da Dengue.

Foto 23 – O Jacaré.

Foto 24 – A Cobra.

Foto 25 – A Ovelha e o Verme.

Foto 26 – O Rato.

Foto 27 – O Boi.

Foto 28 – Heraldo pintando um dos bonecos dos personagens retirados da cultura audiovisual, os palhaços Patati e Patatá. Fotografia tirada por Vera com aparelho celular e enviada por *email*.

Foto 29 - Claudete beijando o sanfoneiro e traindo o Inácio da Catingueira.

Foto 30 - Claudete na esquina.

Foto 31 - Boneca Vovó levando o seu carro para Lilico lavar. Tolda sem o teto preto.

Foto 32 - Benedito puxa um verme da narina da ovelha.

Foto 33 - Professor Pó de Giz vomitando água rente à tolda.

Foto 34 - Benedito retirando o fumador de cena após a sua morte.

Foto 35 - O jacaré devorando o Benedito.

Foto 37 - Bonecos que participam das substituições. Capitão João Redondo, boneco da cantoria e Cabo 70.

Foto 38 - Momento em que Heraldo falava sobre o Boi.

Foto 39 - Bonecos Benedito negro e Benedito pardo.

Foto 40 - Benedito “negro”, Benedito “pardo” e Baltazar. Todos com uma só personalidade, características psicológicas e permanência das falas, porém com expressões faciais e plásticas diferentes.

Foto 41 - Benedito “pardo” e João Redondo na cena da caixa d’água (antes).

Foto 42 - Baltazar e Damião na cena da caixa d’água (atualmente).

Foto 43 - O boneco do Capitão João Redondo, o de chapéu, foi substituído em duas passagens pelo boneco Damião, “albino”, na peça “Água Limitada”.

Foto 44 - O Capitão João Redondo foi substituído pelo boneco da cantoria e pelo Cabo 70 em algumas passagens do Show Folclórico.

Foto 45 - Heraldo no momento em que descerrava o tecido da tolda para mostrar o “segredo” do mamulengo. UFRN, Natal, RN, 2012.

Foto 46 - Plateia assiste em pé a apresentação do espetáculo na Festa do Boi no Parque Aristófares Fernandes, Parnamirim, RN, 2012.

Foto 47 - Plateia só de adultos acomodada em poltronas no auditório da CAERN, Natal, RN, 2012.

Foto 48 - Plateia infantil acomodada no chão e isolada com a corda durante apresentação na Escola Estadual Maria Luiza, Felipe Camarão, Natal, RN, 2013.

Foto 49 - Plateia acomodada em cadeiras, comunidade de Estivas, Extremoz, RN, 2013.

Foto 50 - Heraldo, ao fundo, observando a plateia infantil antes do início do espetáculo no Centro Educacional Pinheiros, Alecrim, Natal, RN.

Foto 51 - Vera colocando a corda para delimitar o espaço da tolda.

Foto 52 - Heraldo orientando a plateia infantil da COOPEN, Cooperativa Educacional de Natal, bairro Nossa Senhora da Apresentação, Natal, RN, 2013.

Foto 53 - Heraldo em plena atuação utilizando o texto escrito fixado dentro da tolda. Note que em baixo, no lado direito de cada folha, têm um pedaço de fita adesiva marrom colocada estrategicamente para Heraldo arrancar a folha após ter utilizado da sua escritura.

Foto 54 - Cláudia explicando e escrevendo em meu diário de campo as dicas para Heraldo incorporar nas falas dos bonecos.

Foto 55 - Heraldo, antes do show, criando as falas e roteirizando as dicas fornecidas por Cláudia.

* Foto 28, crédito de Maria Veralúcia de Oliveira Dantas.

* Foto 38, crédito de Antônio Erinaldo da Silva.

*Demais fotografias, créditos de Zildalte Ramos de Macêdo.

SUMÁRIO

Introdução / 13

Capítulo I

1 Construindo a trajetória / 32

1.1 Conhecendo Heraldo Lins / 41

1.2 O papel de Vera / 59

1.3 “O meu show não é brincadeira” / 63

Capítulo II

2 Os elementos constitutivos do show: os bonecos, a voz, a plateia e os contratos / 72

2.1 Os bonecos / 76

2.2 A voz / 114

2.3 A plateia / 124

2.4 Os contratos / 143

Capítulo III

3 A construção das passagens / 150

3.1 A transmissão oral no teatro de mamulengos / 152

3.2 Rede de consentimentos / 160

3.3 A improvisação / 177

3.4 Tematização e sistematização na construção das passagens / 196

Considerações finais / 214

Referências / 219

Anexos / 222

INTRODUÇÃO

O teatro de bonecos é um gênero teatral que se diferencia do teatro de atores, por utilizar bonecos que encarnam personagens e ganham vida através da performance e voz do artista, o qual muitas vezes se mantém oculto ao público durante a ação dramática. É encontrado em diversas regiões do mundo, muitas vezes assumindo em cada contexto social feições próprias dando-lhes identidade. 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.

Esse tipo de teatro, que os pesquisadores acreditam que tenha chegado ao Brasil pelas mãos dos padres jesuítas para catequisar 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. O presépio era encenado com bonecos que ganhavam vida nas mãos de seus manipuladores e aos poucos, alguns indígenas catequisados foram aprendendo não só sobre a religião católica, mas também a manipular os bonecos. 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 africanos¹ 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 de um tipo de teatro popular de bonecos no nordeste brasileiro.

O teatro popular de bonecos, no nordeste brasileiro, assumiu fisionomias 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 Santos²

¹ 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.

² 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.

(2007, p. 19). Em alguns estados nordestinos existe um teatro popular de bonecos que utiliza bonecos de luva³ e que segundo Santos (1979, p. 26), seria o resultado de uma transformação ocorrida nas representações do “presepe de fala”⁴ e do “presepe mecânico”⁵.

Mantendo estruturas em comum e diferenciações que variam de acordo com o contexto social e criatividade de seu produtor, o teatro popular de bonecos no nordeste brasileiro recebe denominações diferentes dependendo da localidade: Mané Gostoso na Bahia, Mamulengo em Pernambuco⁶, Babau na Paraíba, Cassimiro Coco no Ceará, João Redondo no Rio Grande do Norte e Paraíba. Segundo Jasiello (2003, p. 36) o termo Mamulengo⁷ é o mais utilizado pelo país para designar o teatro popular de bonecos do nordeste.

O teatro popular de bonecos do nordeste é um teatro 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 dominantes ou críticas do grupo por isso, afinal, quem falava eram os bonecos e tudo era uma grande brincadeira⁸. 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,

³ 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. Introdz o dedo indicador na cabeça do boneco e os dedos polegar e médio nos braços para dar movimento enquanto coloca voz à ação.

⁴ No “presepe de fala” os bonecos eram animados através de manipulação, incluindo técnicas diversas de fio e vareta.

⁵ No “presepe mecânico” os bonecos eram animados através de arames movidos a eletricidade.

⁶ O único Estado em que se pode acompanhar com mais precisão uma história do seu desenvolvimento até os dias de hoje. (BORBA FILHO, p. 79).

⁷ Há duas hipóteses diferentes para a palavra: uma relacionada ao gestual feito pelo bonequeiro ao manipular o boneco deixando a mão molenga outra uma derivação de Mané-Gostoso (boneco preso pelas mãos e que faz um tipo de malabarismo quando pressionamos as hastes). (BORBA FILHO, p. 86).

⁸ *Brincadeira*, termo utilizado pelos brincantes para as manifestações de teatro ou de dança da cultura popular como o Boi de Reis, o Pastoril, o Mamulengo. *Brincante*, diz-se daquele que participa de uma manifestação de teatro ou de dança da cultura popular. No teatro de bonecos ele também pode ser chamado de calungueiro, mamulengueiro, bonequeiro ou mestre. *Brinquedo* é o boneco utilizado no teatro de mamulengos. *Botar boneco* é o mesmo que fazer uma apresentação de mamulengos.

construindo as passagens⁹ 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.

O teatro popular de bonecos do nordeste, o “tradicional”, assim considerado por pesquisadores e conhecedores desse gênero teatral, por manter estruturas, elementos e representações simbólicas construídos no passado se ligando a este através da memória longa e pelo uso da oralidade, é regido por enredo e seus personagens detentores de personalidade própria. O brincante 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 lembra os contos de fadas e as fábulas adocicadas e infantis, logo se vê, que esse gênero teatral se construiu para adultos brincarem e se divertirem, pois os bonecos fazem a inversão de hierarquias sociais, falam obscenidades, palavrões, palavras de duplo sentido, as cenas são carregadas de violência, com muita pancadaria e morte, trazendo também muito preconceito e sexo. 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 mamulengueiro 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 Santos.

O teatro popular de bonecos do nordeste, que antes era muito mais presente na zona rural e por isso mesmo se impregnou de representações simbólicas e sociais de seu meio, também está presente na zona urbana, onde, mesmo mantendo muitas vezes aspectos de um teatro popular de bonecos rural, procura trabalhar com representações simbólicas do cotidiano urbano, como uma maneira de adaptar-se à coletividade. Dessa forma, vêm atuando e

⁹ 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.

inovando sem romper com o passado, mantendo sua identidade e se transformando principalmente pelos tipos de agenciamentos, de plateias e eventos. Muitos brincantes terminam por ajustar seu teatro aos novos contextos sociais impregnados pela cultura de massa e a contratos com entidades públicas ou particulares, que muitas vezes determinam o que e como apresentar o seu teatro. Os próprios brincantes sentem essas interferências impostas pelos seus agenciadores ao teatro, e diferenciam os tipos de apresentações entre “tradicional” e “folclórica”, como bem atestada em pesquisa feita por Canella (2004) e Alcure (2001) diante de seus interlocutores brincantes.

O primeiro tipo, a “tradicional”, se refere a uma apresentação onde os brincantes possuem a liberdade de manter toda a estrutura e todo o fazer como no passado deixando um espaço para a criação e o improviso casual construindo falas através da interação com a plateia, sem tempo para acabar e do segundo tipo, a “folclórica”, a uma apresentação em que eles precisam selecionar passagens e piadas, obedecer a um tempo de apresentação determinado durante o contrato, se apresentar para plateias diversas mesmo aquelas que desconhecem os códigos e valores simbólicos do teatro popular de bonecos do nordeste, assim, na maioria das vezes, deslocados de seu grupo e de seu território, o brincante termina por representar o seu próprio teatro.

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa foram observadas que três características presentes numa apresentação “tradicional” do teatro popular de bonecos do nordeste podem vir a diferenciar esta de uma apresentação “folclórica”, apesar dessas três características também estarem presentes na “folclórica”, porém com uma maneira de fazer diferente. São elas: o *improviso casual*, tipo de improvisação das falas que se dá a partir de um enredo e que promove a construção das passagens em interação com a plateia durante a apresentação, deixando livre o uso de palavras de baixo calão e de duplo sentido. Na apresentação “folclórica” a improvisação é mais controlada devido ao tempo e controle maior do que vai ser dito pelos bonecos, pode acontecer da plateia não conhecer os códigos desse tipo de teatro; o *tempo*, elemento dentro do teatro “tradicional” de bonecos que é muito significativo, pois enquanto a plateia estiver participando, interagindo com os bonecos, a brincadeira se desenvolve sem hora determinada para o seu fim, na apresentação “folclórica” esse tempo, que também é significativo, na maioria das vezes é determinado pelos agenciadores do teatro podendo uma apresentação durar apenas alguns minutos; os *temas*, que numa apresentação “tradicional” tratam de assuntos do cotidiano do grupo e de seu imaginário, como violência, sexo, preconceito, credices, etc., na “folclórica” esses temas também estão presentes

podendo incorporar outros que fogem a esta lista e que sejam de interesse de seus contratantes. Assim, uma improvisação casual para a construção das falas dos bonecos pode não acontecer através da participação da plateia, mas tão somente, a partir de repetição de falas e piadas previamente selecionadas pelo brincante. Os temas tratados numa apresentação do tipo “folclórica”, mesmo aqueles colhidos em meio ao cotidiano, fogem muitas vezes do conhecimento e/ou interesse da plateia. As passagens são selecionadas e as falas mais pesadas são amenizadas para que a plateia não se choque, pois muitas vezes, essa plateia é estranha aos códigos desse tipo de teatro. Esses três fatores, a improvisação, o tempo e o tema, numa apresentação do tipo “folclórica” do teatro popular de bonecos do nordeste possuem uma dinâmica própria, que o brincante trabalha de forma a se ajustar a contratos diversos e a plateias que muitas vezes não possuem familiaridade com a brincadeira. A forma como esses elementos são trabalhados diferenciam o tipo de apresentação feita por cada brincante.

Muito se discute hoje em dia sobre o que é folclore e o que é cultura popular, na tentativa de entender as transformações de uma cultura dita tradicional e de como ela se relaciona com fatores da modernidade. Carvalho (1989) reflete que esse tema é um grande desafio pela pluralidade de posições teóricas. Segundo ele, há aqueles teóricos que defendem a ideia de acabar com a distinção entre o popular e o folclórico, tudo seria visto como cultura popular, por entenderem que o folclore é apenas uma parte desta e por considerarem que hoje tudo está impregnado pela cultura de massa e compreendem que esta também produz cultura popular. Para esses teóricos, 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 hoje deve 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.

O fato é que a ideia de folclore ainda persiste em nossa sociedade e é um termo muito utilizado não só por aqueles que consomem manifestações da cultura popular, mas também por aqueles que as produzem, e por isso mesmo, ainda possui certo sentido e valor. Sobre o que vem a ser folclore hoje, diante de tantas transformações das expressões da cultura popular que precisam dialogar com a cultura de massa, a indústria cultural, a urbanicidade e a modernidade, Carvalho (1989, p. 32) concorda com Canclini (2003, p. 164) que diz que, “Se

continua havendo folclore, ainda que seja reformulado pelas indústrias culturais, é porque ainda funciona como núcleo simbólico para expressar formas de convivência, visões do mundo, que implicam uma continuidade das relações sociais”. Carvalho acrescenta a esta posição cancliniana a ideia de que o folclore continua sendo importante, mesmo sendo reinterpretado e submetido a modernas técnicas de difusão porque remete à memória longa. O que nos leva a pensar que há algo que não se extingue diante das novidades do mundo moderno, de suas tecnologias e mudanças sociais, que a tradição e a modernidade se relacionam, dialogam, negociam entre si maneiras de reelaborar valores simbólicos que possam ser compreendidos e aceitos pelos indivíduos atuais.

Assim, é possível pensar em uma apresentação do teatro popular de bonecos do nordeste, tipo folclórico, como uma expressão da cultura popular que possui uma função dentro da sociedade não só por nos remeter a um passado através da manutenção e continuidade de seus valores simbólicos, mas também por se revestir de sentido ao se transformar e se adaptar aos novos contextos sociais se reelaborando e se ressignificando. Como representante de uma tradição, o teatro de mamulengos tanto o dito tradicional como o denominado folclórico pelos mamulengueiros, se mostra movente, transformável, assim como o é a tradição, como observa Carvalho (1989) que alerta ainda que, a ideia da inovação, alimenta a tradição, levando-nos à compreensão de que a tradição na cultura popular são aqueles elementos que querem se manter e que se dão num campo dinâmico, admitindo ainda que existe na sociedade um modelo *folk*, que não morreu, com seu sentido de permanência e de memória longa, que a cultura de massa não fez desaparecer.

No Rio Grande do Norte, estado em que esta pesquisa foi realizada, o teatro popular de bonecos do nordeste, é chamado de teatro de João Redondo, como já foi mencionado anteriormente. Terminologia ainda muito utilizada principalmente nas regiões interioranas do estado e pelas pessoas mais antigas. É um teatro que compartilha com outros teatros, desse mesmo gênero em outras regiões do país, de estruturas construídas por bonecos e suas personas, jogo de improvisação das falas com a participação da plateia, passagens com os seus enredos desenvolvidos num cenário imaginário e um texto composto de piadas e falas diversas, loas, 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 artista e contextos diferentes. Dois personagens, que representam o dominador e o dominado, o poder e a subalternidade, são recorrentes no teatro de João Redondo: o Benedito (ou Baltazar) e o Capitão João Redondo. Durante a brincadeira, o subalterno, representado

pelo boneco Benedito, tem a oportunidade de se rebelar, debochar e fazer piada com o poder dominante na sociedade, representado pelo boneco Capitão João Redondo. A representação de dominador e dominado e a inversão de hierarquias durante as apresentações se manifestam, nos variados tipos de teatro popular de bonecos do nordeste. Santos (1979) atestou em sua pesquisa, que entre os personagens que mais se destacam em frequência no mamulengo em Pernambuco está a figura do dono de terras que pode aparecer com denominações diferentes como Capitão Manuel de Almeida ou Mané de Almeida, Capitão Mundinho ou Reimundinho. Há também um grupo de bonecos negros que aparecem para promover cenas de pancadaria e morte e que um deles é o Benedito. Este tipo de teatro em Pernambuco, estado em que ele é ainda muito presente principalmente na Zona da Mata, se chama mamulengo. O termo “mamulengo” tem sido utilizado nas pesquisas acadêmicas feitas em Pernambuco, promovendo assim a divulgação e reconhecimento desse termo relacionado a esse gênero teatral dentro e fora do nordeste brasileiro e vêm sendo adotado por alguns brincantes e pesquisadores aqui no Rio Grande do Norte.

Na cidade de Natal, RN, existe um mamulengueiro chamado Heraldo Lins que optou em chamar o seu teatro de bonecos de teatro de mamulengos¹⁰ e não de teatro de João Redondo, por compreender que o termo tem relação com o movimento que ele faz com as mãos, durante a manipulação dos bonecos e que João Redondo é o nome de um personagem do teatro. O que Heraldo talvez não tenha percebido é que ao optar em utilizar o termo “mamulengos” para nomear o seu teatro de bonecos, ele priorizou uma especificidade da performance desse tipo de teatro, mão molenga, em detrimento de um termo associado a um personagem que, de acordo com Jasiello (2003), representa o poder dominante, logo o seu uso poderia estar reforçando esse poder. “Teatro de Mamulengos” abrange todos os personagens, “Teatro de João Redondo”, centraliza num personagem que curiosamente representa o poder. Concordando aqui com Santos (1979) de que muito do que o mamulengueiro faz em seu teatro ocorre de maneira inconsciente, porém o seu teatro é político enquanto existe. Assim, nesta escrita etnográfica, será respeitada a opção de Heraldo, teatro de mamulengos.

Heraldo constrói e transforma o seu teatro fazendo associações e articulações de elementos do teatro tradicional de mamulengos com elementos colhidos na modernidade,

¹⁰ Em respeito às concepções de Heraldo Lins quanto ao uso das terminologias, mamulengo e mamulengueiro, passarei daqui em diante a utilizá-las. Lembrando ao leitor que no estado do Rio Grande do Norte esse tipo de teatro é denominado João Redondo e seus artistas são chamados de brincantes e até mesmo de mestre pelos intelectuais.

mantendo uma estrutura compartilhada com outros mamulengueiros, como: uso de tolda¹¹, bonecos de luvas em sua maior parte, personagens, enredos, passagens rápidas, cenários, piadas, *loas*¹², emboladas, literatura de cordel e junta a esses, elementos produzidos pela cultura de massa e temas solicitados pelos contratantes e muitas vezes estranhos a esse gênero teatral, como, cuidados com a natureza, com a higiene bucal, segurança no trabalho, febre aftose, leis, diabetes, convívio social, etc.

Ele possui um olhar muito particular sobre o seu próprio teatro. Não aceita ser chamado de brincante, pois considera o seu teatro um trabalho sério, não uma brincadeira. Não concebe o seu teatro como uma brincadeira como os demais mamulengueiros da tradição, trata suas apresentações por show ou espetáculo. Portanto, nesta escrita serão considerados os termos “mamulengueiro” em substituição a “brincante” e “show” ou “espetáculo” em substituição a “brincadeira”, por serem, esses termos, índices do olhar diferenciado de Heraldo refletido no seu modo de construir e de transformar o seu teatro. Tais denominações não são utilizadas somente por Heraldo ao tratar de seu teatro, mas também por outros mamulengueiros do Rio Grande do Norte que aos poucos vem se ajustando às novidades que chegam a eles embora muitos deles ainda misture as denominações.

Heraldo trabalha uma improvisação controlada por ele, deixando pouco espaço para a construção das falas em interação com a plateia, seus bonecos possuem falas fixas. Cria e insere novas falas ao texto fixo para atender aos temas solicitados pelos contratantes. Na maioria das vezes, essas novas falas são criadas com antecedência, um pouco antes da apresentação ou até mesmo dias antes. Em suas apresentações, ele orienta e controla a participação da plateia. Conta com o apoio e opinião de Vera¹³, sua esposa, que o acompanha e que trabalha a sua voz com exercícios de fonoaudiologia para que ele possa manter a saúde das pregas vocais e a boa vocalização dos shows. Utiliza de piadas de circo e de outros teatros de mamulengos, mas cria também muitas outras. Atua sozinho dentro da tolda, a música é tocada num CD Player. Mantém hoje dois tipos de Shows: o Didático e o Folclórico, que ele comercializa. Para ele, o seu show é uma coisa que tem valor de troca.

¹¹ Estrutura desmontável montada pelo artista para suas apresentações. Esta estrutura também é chamada de biombo, empanada, rotunda ou toda.

¹² Loas são prólogos com a função de captar a simpatia da plateia. Versos improvisados ou não ditos pelos personagens para apresentá-los ou como comentário verbal de situações. 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 Vera é fonoaudióloga.

O Show Didático têm como carro chefe a peça “Água Limitada” que ele criou para a Companhia de Água e Esgoto do Rio Grande do Norte, CAERN. Segundo ele, é a sua vitrine, pois através das suas apresentações, principalmente em escolas, ele consegue novos contratos para o Show Folclórico. Ele possui mais duas peças criadas para a companhia, mas uma já não é utilizada, peça “Rio Potengi”, e a outra, peça “Esgoto Sanitário”, é pouco apresentada. Nas três peças de sua criação, ele manteve dois personagens centrais do teatro tradicional, o Benedito e o Capitão João Redondo e criou novos personagens e novas passagens que seguem uma sequência fixa, fechando o tempo de apresentação em vinte minutos. O texto da peça “Água Limitada” se repete em sua íntegra a cada apresentação, mas apesar disso se renova ao receber falas novas incluindo nomes de pessoas da plateia ou algum fato ocorrido recente e que seja de conhecimento da maioria, nas piadas ditas pelos bonecos. Dessa forma, Heraldo consegue apresentar um teatro que se renova a cada momento com aparência de algo novo.

O que ele chama de Show Folclórico é aquele em que ele mantém um número considerável de personagens e piadas encontrados no teatro tradicional de mamulengos. No Show Folclórico podemos observar que ele trabalha com uma parte fixa de passagens, falas e personagens que seguem uma sequência que se repete de uma apresentação à outra, e que se mescla com uma parte criada por ele em seu momento de improvisação controlada ou até mesmo escrita com antecedência. Esta parte nova que é incorporada dá mobilidade ao texto, porém não se fixa em definitivo a ele, tem sua serventia para tematizar o espetáculo conforme acordado com o contratante. O seu teatro pode ser tematizado ao gosto do cliente, assim ele utiliza de uma mesma estrutura que se torna flexível à medida que recebe as falas do tema solicitado pelo contratante. Seu Show Folclórico possui um tempo determinado de apresentação, quarenta e cinco minutos.

Nos shows de Heraldo seus bonecos usam falas que podem ser ouvidas e compreendidas por diversas plateias, sempre com o cuidado de não instigar a violência, o preconceito, o *bulliying*, a obscenidade, comuns ao teatro tradicional de mamulengos. É um teatro que procura se ajustar à sociedade moderna, pois Heraldo diz sempre fazer um teatro de mamulengos contemporâneo e que quer nacionalizar o mamulengo. Portanto, ele investe num teatro de mamulengos que se ajuste a qualquer tema, contexto e plateia, possibilitando-lhe vender o seu show para os mais variados tipos de clientes. Os temas trabalhados em seu teatro variam de uma simples homenagem a alguém que aniversaria à informação de uma lei ou de uma doença.

O “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, objeto de estudo desta pesquisa, é um teatro de bonecos em que é possível perceber a inserção de inovações, porém ele não se desvinculou totalmente da tradição, ao contrário, esta é reelaborada, ressignificada e reatualizada constantemente. As inovações encontradas no teatro produzido por Heraldo não estão somente na produção de um teatro politicamente correto, numa improvisação controlada, numa orientação da plateia, na tematização de seu show, mas na forma dele conceber o seu teatro como um produto a ser mercantilizado, o que o leva a construir e transformar o seu show constantemente ajustando-o aos valores encontrados na sociedade contemporânea. Quanto produto mercantilizável, ele precisa estar adequado ao mercado consumidor, negociar com seus agenciadores e saber dialogar com a cultura de massa, audiovisual e a indústria cultural.

Diante dessas observações, espera-se poder responder a uma questão que interessa ao campo de estudos da cultura popular, do teatro e da antropologia. Busca-se investigar com esta pesquisa como ocorrem as transformações no processo de construção do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins e quais os fatores que contribuem para que Heraldo realize tais mudanças. Esperando responder a essas questões levanta-se aqui a hipótese de que o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins é um teatro em processo de transformação, dinâmico, movente, que se reinventa através de um diálogo entre a tradição e a modernidade como uma estratégia para conquistar o mercado consumidor e se manter nele. Supõe-se que existam forças tanto internas quanto externas ao show de Heraldo, que contribuem para que essas transformações aconteçam, concordando com Hall (2003, p. 254) que diz não existir uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, que a cultura popular é um campo dinâmico onde as forças de relações de poder e de dominação atuam. Resta então observar quais as forças que agem no processo de construção e de transformação do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins.

O objetivo desta pesquisa é estudar o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins em seu processo de construção e de transformação, observando os fatores que interferem nesse processo, esperando compreender um pouco mais o que vem ocorrendo com expressões da cultura popular na contemporaneidade. Espera-se com esta pesquisa, contribuir para a ampliação do acervo documental sobre o teatro de bonecos no campo de estudos do teatro, da cultura popular e da antropologia, trazendo para a discussão as especificidades desse tipo de teatro popular e suas implicações e representações no âmbito social.

Para fundamentar esta pesquisa, as observações e interpretações dos dados coletados, foi selecionado um referencial teórico e metodológico, que contribuiu no desenvolvimento do trabalho de campo, na escrita etnográfica e na compreensão do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins em seu processo de construção e de transformação.

Ciente de que Heraldo produz um teatro que se diferencia em alguns aspectos do teatro tradicional de mamulengos como já foi pontuado anteriormente, mantendo alguns elementos da tradição e inserindo a novidade, pesquisadores desse gênero teatral foram tomados como referência, assim como apresentações de outros mamulengueiros com a intenção de comparar e/ou ilustrar as análises. A pesquisa foi embasada também com um aporte conceitual e teórico que trata de algumas categorias que se evidenciam nesta pesquisa, como cultura, cultura popular, tradição, cultura de massa, indústria cultural, espetacularização, coisa e mercadoria. Para pensar cultura foi tomado como referência principal o conceito de Hall (2003), que a compreende como uma produção sempre em processo e que nos produzimos dentro dela,

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. (HALL, 2003, p. 43)

Compreendendo aqui que o show de Heraldo é parte de uma cultura maior, cultura esta que está sempre em processo, que se modifica constantemente afetando comportamentos, identidades, modos de ver o mundo e que tem na tradição a matéria prima para se produzir e se reelaborar de acordo com as circunstâncias e contextos.

Concordando com a ideia de que estamos sempre em processo de formação cultural como Hall (id.) afirma, a cultura popular será aqui considerada também em constante processo de formação e de transformação por entendê-la como parte de uma cultura maior, embasando esta compreensão no pensamento dos teóricos que contribuíram de alguma forma com esta pesquisa, são eles, Sarlo (2000), Carvalho (1989), Hall (2003), Canclini (2003) e Zumthor (2010). Eles 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 modernidade 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.

Sarlo (2000, p. 101-102) esclarece que as culturas populares são artefatos que não existem em seu estado puro. Seu pensamento é de que os meios de comunicação de massa afetam todos os níveis de cultura reconfigurando-a. Assim, a cultura popular que o censo 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.

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 adquire continuidade no presente tornando-se modelo a ser utilizado pelo homem no mundo industrializado.

Hall (2003, p. 259), salienta 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”.

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. Com esse teórico buscou-se fundamentar as análises sobre a voz, a recepção da plateia e a construção dos textos.

Para pensar a relação entre o processo de construção e transformação do show de Heraldo e a indústria cultural a referência teórica foi apoiada em Adorno (1947), Hall (2003) e Carvalho (2007). O primeiro constatou que o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural, logo, este é um fator a ser considerado na tradução dos dados observados. Os três compartilham a ideia de que a indústria cultural reproduz o que já existe variando sua aparência, não cria algo totalmente novo, mas sim dá nova roupagem ao velho e o reapresenta a massa determinando, por vezes, o seu consumo.

A indústria cultural ao reinterpretar a cultura e adaptá-la à massa, pode promover a sua espetacularização. Carvalho (2007, p. 84) compreende o espetáculo na 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. Para ele espetacularizar uma produção da cultura popular significaria também [...] “dissolver o sentido do que é exibido para deleite do espectador”, aproximando assim, à ideia de experiência e de vivência defendida por Walter Benjamin e comentada por Carvalho (2007):

Enquanto a experiência aponta para um impacto existencial do indivíduo (de cunho estético, emocional, intelectual, espiritual, afetivo) que ajuda a reconectá-lo com a comunidade a que pertence e com a sua tradição específica, permitindo-lhe um maior enraizamento do seu próprio ser, a vivência é um fenômeno típico do mundo moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pela ausência de profundidade histórica e tradicional dos eventos e, conseqüentemente, por sua superficialidade e fugacidade, tanto no nível individual como no coletivo. (CARVALHO, 2007, p. 84).

Heraldo afirma que faz um teatro de mamulengos contemporâneo, que visa entreter a plateia e que se baseia na tradição, tal afirmação levanta questões que vão desde o seu olhar sobre o próprio teatro quanto um espetáculo inserido na cultura popular até o olhar que dialoga com a tradição, a cultura de massa e a indústria cultural, questões estas que são debatidas por esses teóricos e que irão auxiliar a compreender o processo de construção do show, dentro e fora do seu espaço de apresentação.

Heraldo atribui ao seu teatro um valor de troca, muito mais pelo seu trabalho criativo com os bonecos do que pelo objeto teatro em si. Ao tematizar o seu teatro de mamulengos a pedido do cliente, ele cria um produto que ele negocia em troca de um valor. O valor é atribuído ao seu conhecimento sobre o teatro, sua performance e a sua criatividade ao elaborar novos textos para cada show encomendado. O teatro de mamulengos seria apenas uma coisa

para ele, uma coisa que se transforma em certo momento em mercadoria. Para compreender o teatro de mamulengos como *coisa* que entra e sai do estado de mercadoria e que possui uma vida social, foi buscado um aporte teórico embasado em três autores, são eles: Ingold (2012), Appadurai (2008) e Kopytoff (2008). Ingold (id.) diferencia em suas análises a coisa do objeto, compreendendo que o *objeto* é algo pronto finalizado, encerrado em sua superfície, não permeável, já a *coisa* seria algo que está sempre em processo, transformável, fluído, moldável, em conexão. Appadurai (id.) e Kopytoff (id.) compartilham a ideia de que a *coisa* tem vida social e entram e saem do estado de mercadoria.

O “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins possui uma história social uma vez que se construiu tomando como referência arquétipos e códigos do teatro tradicional de mamulengos. Seu teatro ao ser negociado recebe um valor de troca passando a ser uma mercadoria, um produto em que o cliente escolhe o tema que deseja expor. É um teatro que se estende para além de sua superfície, se conectando a outros elementos da modernidade, se tornando uma obra aberta para inovações e transformações, uma *coisa*, na ideia de Ingold (2012).

Uma coisa que percorre diferentes espaços nas mãos de Heraldo. O campo físico de apresentação do teatro de mamulengos é muito diverso e muda a cada espetáculo. Heraldo percorre variados espaços como escolas, *shoppings*, clubes, parques, condomínios, igrejas, etc. Segundo Heraldo, o local da apresentação tem influencia na produção e apresentação do show. O Show Didático é o mais apresentado seguido do Show Folclórico. Suas apresentações ocorrem com mais frequência na zona urbana de Natal e com menos frequência na rural ou em outras cidades e estados da união.

Antes de começar o trabalho de campo, algumas leituras de pesquisas e livros publicados sobre este tipo de teatro¹⁴ foram realizadas. Durante o trabalho de campo, iniciado em abril de 2012, foi realizada a observação participante, técnica amplamente utilizada na antropologia por facilitar a coleta de dados através da observação direta e de uma aproximação do objeto. Para Clifford (1998, p. 20), a observação participante [...] “obriga seus participantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução”. O autor acrescenta que ela requer do observador algum envolvimento direto e conversação com seus interlocutores e que frequentemente o pesquisador é levado a repensar sua pesquisa a partir das informações e observações coletadas. Acrescenta que:

¹⁴ Eu não conhecia praticamente nada sobre teatro de mamulengo. Para mim este campo é especialmente novo. Em minha terra natal, Ladário, MS, onde fui criada, não existe esse tipo de teatro por ser o mamulengo muito mais atuante na região nordeste.

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. (CLIFFORD, 1998, p. 33)

O número de apresentações observadas para esta pesquisa totalizou trinta e quatro shows feitos por Heraldo e acompanhados por Vera tanto dentro da cidade de Natal como em cidades vizinhas. Devido ao grande número de apresentações que ele faz não foi possível estar presente em todas no período da observação participante, mesmo assim, foi possível observar o seu show nas duas formas por ele construídas e comercializadas: o Show Folclórico e o Show Didático, ambos com as suas variações. Foi aproveitado o tempo antes do show e por vezes também após a apresentação, para conversar com pessoas da plateia, crianças, jovens e adultos e principalmente com os contratantes. Com eles procurava-se, entre outras coisas, apreender suas experiências, compreensão deste tipo de teatro e o motivo que os levou a contratar um teatro da cultura popular. Compreendendo aqui que numa pesquisa etnográfica o todo deve ser observado e considerado por ter relação com a parte e esta com o todo. Segundo Malinowski (1978, p. 24), que desenvolveu sua pesquisa com um grupo e não com um único indivíduo, como neste caso, mas que tomo aqui suas reflexões como referência por entender que ajudam a embasar o trabalho e as análises, diz que num trabalho de campo todos os fenômenos devem ser analisados com moderação e seriedade, pois a lei, a ordem e a coerência que prevalece em cada aspecto da cultura são as mesmas que se unem e fazem dela um todo coerente. Pensando desta maneira, foram consideradas as conversas com Heraldo e com Vera que ocorriam antes e após o espetáculo, porém muito mais as que aconteciam dentro do carro, durante o percurso feito até o local de apresentação e de retorno¹⁵, um dos momentos de maior proximidade com os interlocutores. Muitos dados também foram passados por Heraldo via *email* ou durante os almoços entre um show e outro, nos dias em que aconteciam três apresentações, dias em que o trabalho de campo durava o dia inteiro.

Foi utilizado o diário de campo para as anotações dos dados observados e câmera fotográfica para registrar em imagens fixas e em movimento, o show e a plateia. No diário de campo, após o encerramento da observação participante, além dos registros dos trinta e quatro shows observados consta também o registro de tudo o que foi possível perceber tanto sobre

¹⁵ Heraldo, depois de algum tempo, passou a me buscar e a me levar de volta para a minha casa sempre que eu confirmava a minha presença em um show.

Heraldo e Vera, performance dos bonecos e suas falas, como os espaços em que os shows se dava, contratantes e o tipo e recepção do público durante as apresentações.

O diário de campo, segundo Silva (2006), é o espaço selecionado pelo antropólogo para registrar suas observações, suas impressões, seus *insights*, anotar dúvidas e descobertas. Nele o próprio antropólogo expõe não só o outro, mas a si mesmo revelando o quanto ele foi afetado pelas próprias observações.

Ao redigir o diário de campo e lê-lo depois, o antropólogo, além de “esboçar” o outro, “esboça-se” também como personagem de seu empreendimento etnográfico, pois a forma pela qual a sua sensibilidade foi afetada pelo processo de imersão no conjunto de significados que investiga possui, ela mesma, múltiplos significados, dos quais o antropólogo escolhe alguns e os privilegia na escrita. (SILVA, 2006, p. 64)

Nos cinco primeiros meses do trabalho de campo houve pouco avanço na coleta de informações, quando então se percebeu que era preciso uma maior aproximação com os interlocutores da pesquisa a fim de se compreender o objeto de estudo mais de dentro e isso não estava acontecendo, pois os encontros se davam no campo físico do espetáculo e este era construído e pensado fora dele. Optou-se então por uma mudança na estratégia de ação e um encontro foi sugerido num lugar que não fosse o espaço físico destinado ao espetáculo. Era preciso conseguir a atenção de Heraldo e de Vera longe do agito das apresentações. Foi solicitado a ele que fizesse a caracterização de sua mala de bonecos, o que o levou a fazer-me um convite para almoçar em seu apartamento num domingo após mais uma de suas apresentações. Este encontro foi um marco na pesquisa, pois o tempo para o diálogo foi maior e mais tranquilo. A conversa durou a tarde toda quando ele falou sobre o processo de construção do seu espetáculo, agenciamentos, dificuldades enfrentadas, planos para o futuro e o seu olhar sobre o próprio espetáculo. Neste dia ele abriu os arquivos pessoais de seu computador mostrando as peças que ele criou e fichas cadastrais dos shows Didáticos e Folclóricos. Meses mais tarde, ao acompanhá-lo em uma apresentação que ele fez pela Controladoria Geral da União, CGU, no Instituto Federal do Rio Grande do Norte, IFRN, da Zona Norte, fui presenteada por ele com o livro “Mamulengo: o teatro mais antigo do mundo”, de Franco Jasiello e com mais de trinta peças criadas por ele arquivadas num *pen-drive*.

Após mais de um ano de trabalho de campo, acreditando possuir material suficiente para iniciar a escrita etnográfica, foi iniciada a análise e a interpretação dos dados registrados buscando um viés que possibilitasse a compreensão da construção e transformação do “Show de Mamulengo” de Heraldo Lins quanto um espetáculo na cultura popular. Segundo Clifford (1998, p. 40) fazer etnografia consiste em estabelecer uma relação entre o texto e o mundo, este não pode ser apreendido diretamente, ele é sempre interpretado a partir de suas partes e estas são separadas conceitualmente e perceptualmente do fluxo da experiência, diz ele acrescentando que [...] “a textualização gera sentido através de um movimento circular que isola e depois contextualiza um fato ou o evento em sua realidade englobante”. Assim, a escrita etnográfica foi compreendida como algo inserido num movimento não linear, mas sim espiralado que para fluir precisa realizar retornos reflexivos, conceituais e informacionais para que o texto ganhe coerência para a compreensão dos objetivos da pesquisa. Foi adotada a abordagem antropológica da etnografia como método para o desenvolvimento da pesquisa apreendendo e compreendendo o fenômeno de transformações ocorridas na construção do show de Heraldo, sempre procurando perceber os processos inerentes à prática e influências que a afetam.

A fim de organizar os dados coletados e dar coerência à escrita etnográfica, a dissertação foi estruturada em três capítulos, mostrando no primeiro capítulo a construção do objeto de estudo da pesquisa, quem é Heraldo Lins e a sua maneira singular de conceber e trabalhar uma expressão da cultura popular no mundo contemporâneo e o papel de Vera dentro do teatro. O primeiro capítulo prepara o leitor para a compreensão das traduções, interpretações e análises dos dados coletados durante a observação participante e tratados nos dois capítulos subsequentes.

No segundo capítulo foi realizada a análise de alguns elementos constitutivos do espetáculo: os bonecos, a voz, a plateia, os contratantes, por apresentarem dados importantes que contribuem para a compreensão do processo de construções e transformações feitas por Heraldo em seu show. Os bonecos, estrelas das apresentações, duplos do artista que atuam representando uma sociedade pela facilidade natural desse tipo de teatro em absorver o cotidiano de seu grupo social e suas problemáticas e de se rerepresentar a este mesmo grupo de forma lúdica, trazendo na estética dos bonecos representações e valores de uma sociedade ainda impregnada pelo mundo rural, no teatro feito por Heraldo, já revestido de valores urbanos, os bonecos se transformam em sua estética e são substituídos em algumas passagens durante o processo de construção e de transformação do show, sem preocupação em manter

valores simbólicos construídos no passado. A voz, ferramenta de trabalho dos mamulengueiros, com Heraldo recebe um tratamento especial de uma fonoaudióloga, sua esposa Vera, têm suas qualidades retiradas de arquétipos construídos socialmente e relacionadas a cada personagem, mas no teatro feito por Heraldo, a voz pode ter seus valores simbólicos dissolvidos por necessidades físicas ou contextuais. A plateia, que para Heraldo é o objetivo de suas apresentações, de suas construções e transformações, têm sua participação controlada por ele que não prioriza um tipo de improvisação casual, aleatória com ela na construção das falas das passagens. A plateia é sentida por Heraldo e por Vera que analisam suas reações diante das performances e falas dos bonecos, obtendo assim informações que se tornam fatores importantes nas transformações realizadas em seu teatro. Heraldo se preocupa em fazer um teatro que seja compreendido por todos independente de faixa etária, classe social ou de conhecimento com os códigos desse gênero teatral. Mescla piadas retiradas do teatro tradicional com outras criadas por ele fazendo referências a ícones da cultura audiovisual fazendo com que a plateia se identifique com as falas atualizadas dos bonecos. Os contratos ocorrem tanto a nível institucional quanto particular e em ambos os casos ele produz shows tematizados a pedido do contratante. Heraldo adaptou o seu show para atender aos contratos oferecendo aos seus clientes dois tipos de shows: o Didático e o Folclórico, conquistando o mercado consumidor e conseguindo manter nele. Segundo Heraldo e Vera, a grande diferença do teatro produzido por ele está em ele fazer um teatro tematizado a pedido do cliente. Esses quatro elementos do teatro de mamulengos analisados neste capítulo fornecem condições para compreender o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins em seu processo de construção e de transformação quanto um espetáculo na cultura popular.

Complementando a análise e o entendimento do processo de construção e de transformação do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins reservou-se para o terceiro capítulo a análise do sistema utilizado por Heraldo para a construção dos textos das passagens. Ao longo de vinte e um anos de trabalho com o teatro de mamulengos, Heraldo conseguiu criar um sistema de construção das falas dos textos das passagens que torna prática a criação de um show tematizado. Para o Show Folclórico mantêm uma estrutura fixa com falas e piadas retiradas do teatro tradicional de mamulengos ou de circo, cria outras e funde-as num texto fixo que a cada show contratado recebe novo tema e novas falas. O enredo e a sequencialidade das passagens se repetem de um show a outro, sendo que o enredo serve de fio condutor do espetáculo o que muda, são os temas de cada show. No Show Didático feito para a CAERN o texto criado por ele é fixo deixando pouco espaço para algumas poucas falas

que são inseridas durante a apresentação. Em ambos os casos a improvisação é controlada por Heraldo que pode criar falas novas antes ou durante as apresentações. Heraldo também se preocupa em produzir falas moralizantes que não denotem violência, preconceito, desrespeito e obscenidades, como é comum no teatro tradicional de mamulengos por ser esta uma característica desse gênero teatral trazida pela memória longa de construções feitas em meio ao povo de temas que permanecem atuais, mas que no seu teatro são amenizadas ou desaparecem de vez.

Espera-se que esses três capítulos sejam suficientes para a análise dos dados coletados atendendo ao objetivo da pesquisa de compreender o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins em seu processo de construção e de transformação de um espetáculo na cultura popular.

E como diria Heraldo nessa hora: “Tenham todos, um bom espetáculo!”

CAPÍTULO I

1 Construindo a trajetória

“Meu show não é brincadeira, é um trabalho pesquisado na tradição e no que há de mais moderno”.

Heraldo Lins

Início este capítulo falando da maneira singular como o objeto de estudo para esta pesquisa começou a ser construído numa manhã ensolarada de domingo no Parque das Dunas, em Natal, RN. Era agosto de 2011, mês de muitas comemorações do folclore e vários eventos estavam acontecendo pela cidade, promovidos pela Fundação José Augusto¹⁶. Esta também é uma época do ano em que as escolas direcionam seus projetos pedagógicos para o estudo da cultura popular e seus representantes com o objetivo de fazer o alunado conhecer as tradições e costumes da cultura.

De repente em minha caminhada, encontrei um antigo colega do tempo em que eu cursava Educação Artística na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN¹⁷, e que há quase dez anos não nos víamos, Heraldo Lins Marinho Dantas. Após nos saudarmos e trocarmos algumas poucas palavras ele me convidou para assistir a uma apresentação de seu “Show de Mamulengos” que iria acontecer dentro de poucos minutos no teatrinho do parque. Lembrei-me que ele falava sobre seus bonecos e sua insistência em trabalhar com esse tipo de teatro quando éramos alunos da universidade. Recordei-me também que assisti certa vez, a uma apresentação dele para os meus alunos de uma escola particular onde eu dava aulas de Artes. Perguntei então como estava o teatro dele e se ele ainda se apresentava nas escolas. Ele falou um pouco sobre o teatro que produz e disse que teve que ir se adaptando à sociedade moderna que se transforma muito rapidamente e por isso ele se vê obrigado a fazer um teatro

¹⁶Entidade mantida pelo Governo do Estado do RN, criada em 08 de abril de 1963, que têm, entre outros objetivos, o de estimular, desenvolver, difundir e documentar as atividades culturais do Estado, bem como as manifestações da cultura popular. Hoje é também responsável pela política cultural no Estado.

¹⁷ Entre 1998 e 2000.

em que a plateia se identifique, compreenda e se divirta com ele. Heraldo enfatizou que tem na “tradição” sua base, seu alicerce onde ele constrói o seu teatro procurando sempre se atualizar conforme o contexto social, o perfil da plateia e os pedidos dos seus contratantes. Falou que mantém os bonecos tradicionais do teatro de mamulengos, porém as falas e a personalidade dos bonecos ele teve que mudar alguma coisa, já que hoje existem leis contra o racismo, de proteção à mulher, contra o “*bullying*”, e por isso ele deve tomar cuidado com o que os seus bonecos falam, já que o teatro de mamulengos, é um tipo de teatro que tem, como uma de suas características principais, utilizar em suas piadas pitadas de preconceitos, obscenidades, palavras de duplo sentido, deboches, violência e muita pancadaria entre os bonecos. Disse por exemplo, que as cenas de pancadaria muito comuns nas apresentações de mamulengos ele teve que tirar para não ser visto como incitador da violência e que por causa da lei Maria da Penha as passagens de violência contra a mulher, que também é comum nesse tipo de teatro, ele retirou totalmente. Então, acrescentou ele, o teatro dele foi se adaptando ao que nós vivemos hoje, mas que ele se utiliza da “tradição” para construir o seu show¹⁸ dentro das condições impostas pela sociedade. “Faço um teatro de mamulengos contemporâneo e politicamente correto”, acrescentou ele.

Um intervalo entre a fala dele e a minha se fez. A impressão que eu tenho hoje é de que o tempo parou naquele instante e eu só ouvia os sons do parque. Minha mente, naquela fração de minutos, fervilhou de pensamentos que conectavam aquelas observações feitas por Heraldo sobre o seu teatro com a antropologia, uma área que também me desperta interesse. Achei as considerações dele muito pertinentes. Compreendi naquele momento que Heraldo tinha a forte convicção de que era importante manter a “tradição”, não criava um teatro de bonecos totalmente novo, mas investia nas transformações e atualizações dos valores simbólicos a fim de estar conectado às mudanças observadas por ele na sociedade moderna e assim ter o seu teatro aceito por ela.

Aquela fração de minuto foi tão intensa, tão marcante, tão rica, que eu tenho a impressão que duraram horas, pela quantidade de lembranças, pensamentos e questões que emergiram em minha mente. Naquele momento, como que para aliviar o turbilhão de pensamentos e demonstrar a ele um reconhecimento do valor de sua arte, eu disse que as modificações feitas por ele dariam uma bela dissertação de mestrado, e sem eu esperar, ele

¹⁸ Heraldo trata suas apresentações de *show* ou *espetáculo*. Habitualmente outros mamulengueiros tratam as apresentações por *brincadeira*. Nesta escrita etnográfica estarei utilizando os termos *show* e *espetáculo* por compreender que a atitude de Heraldo em usar esses termos já revelam, em parte, o seu olhar sobre a sua produção e o seu processo de construção e de transformação de seu teatro.

prontamente respondeu-me: - “Pois faça! Eu e meus bonecos estamos à disposição para a sua pesquisa”. Eu apenas sorri. Em seguida, ele repetiu o convite para eu assistir ao “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins e me apresentou à sua esposa Maria Veralúcia de Oliveira Dantas que se encontrava sentada na primeira fila da plateia nos observando de longe. Após os cumprimentos formais, eu resolvi ficar para assistir à apresentação sem imaginar que aquela seria a primeira de muitas. Sentei-me na primeira fila da plateia ao lado de Vera, como ela prefere ser chamada. Antes de iniciar o seu show, para surpresa minha e mesmo sem ter certeza se eu iria fazer tal pesquisa, Heraldo anunciou ao público que eu iria fazer uma pesquisa de mestrado com o teatro dele. Até hoje ainda me pergunto se ele foi profético em suas palavras naquele instante, mas o fato é que senti da parte dele uma aceitação muito grande em ter o seu teatro pesquisado e uma confiança em se deixar ser pesquisado por mim. Considero que a minha inserção no campo de pesquisa tenha iniciado naquela manhã de domingo no Parque das Dunas, agosto de 2011. Em questão de minutos eu encontrei um tema, um interlocutor, um campo de pesquisa. Faltava-me agora somente entrar no mestrado.

Assisti ao show, naquele dia, como uma espectadora desavisada, com um olhar totalmente superficial. Aquele olhar que olha, mas não vê, sem profundidade, sem compreender estruturas e valores simbólicos presentes neste gênero teatral. Um olhar de fora, inexperiente, de estranhamento e sem familiaridade com um objeto que eu praticamente desconhecia. Após assistir à apresentação naquela manhã, Heraldo me deu o seu cartão com os contatos, me despedi do casal, peguei minha bicicleta e pedalei de volta à minha casa com a mente povoada de questões e pensamentos sobre o que tinha acontecido naquela manhã. Lembrei-me que eu já havia observado, anteriormente, transformações em certas manifestações da cultura popular, como as quadrilhas juninas¹⁹, o carnaval²⁰, as apresentações de grupos folclóricos deslocados de seus territórios²¹ ao se apresentarem num palco de um teatro. Refleti também que a sociedade vem se transformando de maneira muito acelerada nos mais diversos setores, não só referente à tecnologia, mas também em termos de valores, comportamentos e costumes.

¹⁹ Hoje muitas delas são estilizadas, se apresentam ou em sua comunidade ou fora dela através de contratos e muitas delas participam de concursos regionais. São apresentações com uma coreografia muito bem ensaiada em que seus dançarinos usam rica indumentária.

²⁰ Lembrando os carnavais fora de época, as escolas de samba no Rio de Janeiro e em São Paulo, os axés na Bahia, ...

²¹ Lembrando, do Grupo Araruna, Caboclinhos, Fandangos e outros mais se apresentando no palco do Teatro Alberto Maranhão, Natal, RN.

Naquela mesma semana, tomei a decisão de fazer a prova de seleção para o mestrado em antropologia, que por coincidência estava com inscrições abertas. Como eu precisava fazer um anteprojeto e eu não conhecia praticamente nada de mamulengos, liguei para Heraldo comunicando-lhe a minha decisão e pedindo um encontro com ele, a fim de começar um processo de familiarização com o meu objeto e colher os primeiros dados necessários à escrita do anteprojeto.

Marcamos um primeiro encontro. Heraldo pediu que o encontro acontecesse na casa²² do pai dele, no bairro do Alecrim, Natal, às 7 horas da manhã, porque ele teria que ir trabalhar depois, ele é escrivão da polícia civil. Cheguei pontualmente ao endereço indicado por ele. Heraldo se mostrou bastante receptivo, me conduziu a uma pequena sala após subirmos uma escada, disse onde eu deveria me sentar, deitou-se numa rede à minha frente, de onde iria falar se embalando, enquanto eu mantinha, sobre a mesa, uma câmera fotográfica compacta ligada no modo gravação de vídeo a fim de registrar tudo daquele momento. Antes de Heraldo começar a falar eu disse, em poucas palavras, que estudaria o teatro de mamulengos que ele faz, mas não disse exatamente o quê, quais as hipóteses e questões eu investigaria e tentaria responder sobre o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, apesar de já ter algo delineado em minha mente. Sem saber, aquela minha atitude concordava com Berreman (1980) de ser eticamente desnecessário e metodologicamente incorreto que o antropólogo deixe claro para o seu sujeito as suas hipóteses e em alguns casos até mesmo seu campo de interesse, pois isso pode vir a dificultar e até prejudicar a pesquisa com informações manipuladas pelo sujeito e até mesmo por ocultação de informações que poderiam ser reveladas se o sujeito não soubesse dos interesses investigativos do etnógrafo.

Sabendo que contava com pouco tempo, ele me concedeu apenas uma hora e ainda sem saber direito o que perguntar lhe solicitei que falasse, quando ele começou, com quem aprendeu a manipular os bonecos, julgando serem informações necessárias para a elaboração do meu anteprojeto e para conhecer um pouco mais do seu teatro. Naquele momento eu não conseguia me sentir à vontade apesar dele ter me recebido muito bem em sua casa. Eu cobrava-me uma postura de pesquisadora, afinal, eu e Heraldo fomos colegas na universidade. Acreditava que a coleta de dados e a minha posterior interpretação destes poderia ser prejudicada pelo coleguismo. Berreman (1980), antropólogo que realizou pesquisa no Sirkanda e arredores na Índia Setentrional, tem uma fala que ilustra este meu momento,

²² Nem Heraldo nem seu pai moram na casa, ela serve de apoio para todos da família quando precisam vir a Natal. Seus pais moram em Santa Cruz, RN, e Heraldo mora, em outro bairro em Natal, RN.

[...] ao chegar ao campo, todo etnógrafo se vê imediatamente confrontado com a sua própria apresentação diante do grupo, que pretende aprender e conhecer. Só depois de tê-lo feito, poderá passar à confessada tarefa de procurar compreender e interpretar o modo de vida dessas pessoas (BERREMAN, 1980, p. 125).

Eu estava justamente naquele momento desconfortável do trabalho de campo, pouco à vontade, vivendo um controle de impressões. Eu queria que ele me enxergasse como uma pesquisadora, porém de vez em quando ele fazia-me perguntas pessoais, eu procurava desconversar, o tempo era curto e eu queria coletar o máximo de informações.

Um fato me chamava atenção naquele instante, era a sua esposa Vera, que demonstrava estar pouco à vontade com a minha presença e me observava à distância. Ela circulou por duas vezes pela sala onde estávamos sem dizer uma única palavra. Ora ela ficava na cozinha, ora em um dos quartos; esses cômodos dão acesso à sala onde estávamos. Em certos momentos eu podia vê-la através de um espelho grande pendurado na parede à minha frente.

Heraldo começou a falar se identificando, dizendo o seu nome, a cidade onde nasceu, as lembranças dos mamulengos quando ele ainda era criança e como começou a trabalhar com os bonecos depois de adulto. Falou, também, um pouco sobre os bonecos, os tipos de shows que ele faz e os textos. Eu tinha a impressão que ele dizia um texto ensaiado, como se ele já tivesse algo pronto para falar a todos que o entrevistasse. Confirmei essa minha suspeita ao assistir a um DVD de seu trabalho, que ele me presenteou meses mais tarde e que acompanha esta dissertação. O DVD contém uma entrevista feita com ele e com Vera e mais dois shows, um Show Didático e um Show Folclórico. Este foi o segundo DVD que ele me deu. O primeiro, o recebi ao final da primeira entrevista naquele dia na casa do pai dele, no Alecrim, e contém a gravação de um Show Folclórico mais antigo.

Contentei-me com aquele primeiro momento, despedi-me de Vera, que ficou em casa enquanto Heraldo me acompanhava até a parada de ônibus. Ele aproveitou aquele momento para fazer perguntas da minha vida pessoal. Percebi que ele queria saber mais a meu respeito. Ele conhecia muito pouco de mim e da minha família, mesmo estudando juntos na UFRN, éramos apenas colegas de sala de aula. Lembro-me que ele, por conhecer de música, ajudou a mim e ao meu grupo de amigas a estudar para a prova dessa linguagem artística. Sou-lhe grata por isso até hoje. Diante da curiosidade dele, terminei por fazer um breve resumo da minha vida da época em que ele me conheceu na universidade até aquele momento crendo que com

essa minha atitude ele teria mais confiança em falar sobre ele e seu teatro em futuros encontros.

O que eu percebi nesta primeira entrevista foi um controle de impressões tanto por parte de Heraldo como da minha parte. O controle de impressões é considerado uma forma de interação entre sujeitos numa observação participante. O etnógrafo se apresenta e se representa de certa maneira ao seu sujeito e este também fará o mesmo. Para Berreman (1980), este controle de impressões é inerente a qualquer interação social. A interação entre mim e Heraldo estava tendo o seu início, porém havia Vera, que durante a entrevista nos observava embora não ficasse presente no mesmo cômodo, fazendo-me sentir pouco à vontade. Creio que naquele momento, para Vera, eu era uma desconhecida, uma pessoa que apareceu de repente na vida deles e queria fazer parte desta por algum tempo e mais ainda, observar e interpretar sobre. Tive uma ligeira preocupação com Vera, pois eu já havia observado que ela acompanhava o esposo durante as apresentações e eu sabia que precisava me aproximar também dela, mas esperei que o tempo e os novos encontros se encarregassem de realizar essa interação entre mim e ela.

Naquele primeiro momento eu precisava focar muito mais no modo de Heraldo expor suas experiências e olhares em relação ao seu teatro. Constatei logo de início que a informação dos dados se dava na superficialidade. Fato aceitável por mim naquele momento, pois a interação entre nós estava ainda em seu início. A interação social entre o etnógrafo e o interlocutor 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 que 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).

Goffman (1985), em seus estudos sobre a representação do eu na vida cotidiana, pondera que durante o tempo da interação do indivíduo com o outro, o nível de informações pode ser insuficiente para 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 o autor, 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 visto pelo outro, são aquelas que ambos julgam serem favoráveis naquele momento para conseguir seus objetivos durante a interação. 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. Percebi que quando Heraldo me falou sobre sua história de vida e seu teatro de maneira mecânica como se fosse um texto já pronto, produzido anteriormente e pensado com cuidado o que deveria revelar, ele estava neste momento delicado de ter o controle do que seria revelado, o que ele queria que fosse exposto, o que ele achava ser conveniente se tornar público até mesmo como controle do olhar que eu teria sobre ele e seu teatro e qual imagem o público teria quando da divulgação desses dados.

Meses mais tarde, quando ingressei no programa de mestrado em antropologia social na UFRN e iniciei o meu trabalho de campo adotando a técnica da observação participante, passei a elaborar previamente algumas perguntas a serem feitas a Heraldo, porém, logo percebi que este meu procedimento não era muito eficaz. O que eu precisava era que Heraldo lembrasse e contasse sua história de vida, me falasse do seu olhar sobre o próprio teatro, suas construções e transformações do “Show de Mamulengos”. Trabalhar com a história de vida de

um indivíduo, mesmo não sendo este o foco desta pesquisa, requer metologia apurada, sensibilidade, flexibilidade por parte do pesquisador, que deve também estar preparado a ter encontros muito produtivos com o seu interlocutor, ou não. Percebi que das vezes em que fui a campo com perguntas muito prontas e diretas eu criava, sem querer, barreiras levando Heraldo a elaborar falas que pairavam na superficialidade.

Assim, decidi mudar a minha metodologia, passei a ir a campo sem perguntas prontas, mas com questões a serem investigadas durante nossas conversas. Eu precisava direcionar o tema das conversas para as minhas investigações e deixar que ele falasse mais livremente sobre sua história de vida com o seu teatro, seu olhar e seu processo de construção do seu show. Foi a partir de abordagens indiretas e conversas descontraídas durante os trajetos até os locais das apresentações ou durante os almoços que fizemos juntos que eu comecei a obter maiores resultados dos nossos encontros. Depois, quando as barreiras já haviam desmoronado em nossa relação e uma interação maior e confiança havia se erguido entre nós, passei a utilizar também *emails* para nossas conversas.

As conversas entre mim, Heraldo e Vera, a certa altura da pesquisa, passaram a fluir com naturalidade perdendo o caráter de entrevista que havia inicialmente. Percebi bem mais tarde que os dados fornecidos por Heraldo e Vera se avolumaram à medida que nossos laços se estreitavam. Uma confiança maior dos meus interlocutores para comigo foi se estabelecendo e contribuindo para que a observação participante tivesse um êxito maior.

Em nossas conversas, observei que Heraldo, ao relembrar o seu passado, construía a sua história naquele momento a partir de estímulos que fluíam entre nossas falas. Eram lembranças pontuais que depois eu tive que ir juntando como a um quebra cabeça. Alberti (2004) esclarece que:

O campo da história oral é acentuadamente totalizador; entrevistado e entrevistadores trabalham conscientemente na elaboração de projetos de significação do passado. O esforço é muito mais construtivista do que desconstrutivista (inúmeras vezes ouvimos, com efeito, que o entrevistado “constrói o passado”), e tem como base a experiência concreta, histórica e viva, que, graças à apreensão hermenêutica, é transformada em expressão do humano. É importante ter consciência dessa “vocação totalizante” da história oral, em um mundo em que a fragmentação e a dissipação de significados, o desaparecimento do sujeito e o privilégio da superfície (em detrimento da profundidade) também estão na ordem do dia. (ALBERTI, 2004, p. 22)

Compreendi que ao conhecer um pouco sobre a história de vida de Heraldo e de seu teatro de mamulengos, estaria trabalhando com a construção da sua história feita por ele, uma vez que ao relembrar o seu passado, sua memória selecionava o que lembrar e este passado era reapresentado por si mesmo. Não cabe questionar a verdade ou validade dos acontecimentos que mais lhe marcaram ou que por algum motivo pairam ainda em sua memória, mas de compreender o seu relato como a interpretação e reelaboração de um passado, que agora eu busco entender interligando fatos e procurando sentidos que tenham relação com o processo de construção e transformação de seu teatro. Ao ler Bourdieu (1996), tempos depois, pude esclarecer mais esta percepção sobre os relatos de vida de Heraldo.

O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. E é possível que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial do sentido. (BOURDIEU, 1996, p. 184)

Consciente então de que na observação participante pesquisador e pesquisado enveredam juntos por diversas fases de interação entre os sujeitos e que o fato narrado pelo pesquisado é a construção de um passado no presente feito a partir de sentidos e significados atribuídos por ele, conscientemente ou não, que há uma seleção dos fatos a serem lembrados, contados e conectados numa lógica criada por aquele que lembra, dando maior ênfase ao que faz parte da ideologia do sujeito, lembrei-me de Alberti (2004) que pondera que a história de vida contada é operada por pensamentos descontínuos [...] “selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que se passou.” (ALBERTI, 2004, p. 13-14). Tal modo de compreender as implicações da história oral numa pesquisa científica contribuiu para que eu considerasse a seletividade da memória de Heraldo ao relatar-me fatos

e ao levantar-me conceitos procurando criar uma lógica para a sua trajetória de vida com os mamulengos e o seu olhar sobre a sua produção. Ciente de que tanto eu quanto Heraldo, vivíamos um processo de aceitação do que ele lembrava, narrava e sua tentativa em estabelecer certa lógica aos fatos, a interação entre nós, pesquisador e pesquisado, foi brotando aos poucos com momentos de maior ou menor frutificação.

Com base nestas reflexões, considerando a história de vida de Heraldo e a sua seletividade dos fatos ao contá-los, objetivo neste primeiro capítulo falar sobre o artista Heraldo Lins, seu olhar sobre o teatro de mamulengos, sua fórmula encontrada para se manter atuante no mercado e sobre o papel de sua esposa Vera dentro do teatro que ele produz. A partir de suas narrativas e de falas pontuais, deixarei em relevo fatores que possam vir a contribuir na relação entre a produção e o consumo e no processo de construção e de transformação de seu show.

1.1 Conhecendo Heraldo Lins

Heraldo Lins Marinho Dantas nasceu em Caicó, RN, em 17 de março de 1962. Filho de José Marinho Dantas e Elisia Lins Dantas, aos quatro anos foi morar com a família em Carnaúba dos Dantas, RN. Lá, ainda criança, morou vizinho do compositor Felinto Lúcio Dantas, famoso compositor de valsas, mazurcas, dobrados e peças sacras. Heraldo conta que gostava de observá-lo escrevendo as partituras e tinha muita curiosidade em aprender a escrever com aqueles símbolos. Aos 14 anos começou a ter aulas de música, hoje em dia ele toca alguns instrumentos, mas diz que não prosseguiu na carreira, apesar de ter feito o curso de licenciatura em música na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, pois não queria ser um músico medíocre, não se considerava um profissional de excelência para montar uma carreira. Tentou ser professor de música, mas logo se cansou de ter que ficar repetindo inúmeras vezes a mesma coisa, revelou.

Em 1978 foi morar com a família na cidade de Santa Cruz, RN, onde passou a ajudar o seu pai no comércio. “Desde pequeno, eu e meu irmão, ajudávamos no comércio. Depois vim estudar em Natal e tive que deixar o comércio”, contou Heraldo.

Ele conta que a lembrança mais antiga que tem do teatro de mamulengos é das apresentações feitas por Sebastião Severino Dantas, o Bastos²³, na cidade de Carnaúba dos Dantas. Bastos se apresentava pelas cidades do Seridó norte-riograndense e segundo Heraldo, ele era menino pequeno e sentia muito medo ao assistir o teatro, tinha muitas cenas de violência, facadas e pancadarias, isso o aterrorizava e o fazia imaginar que tudo aquilo poderia acontecer com ele. Heraldo conta que:

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 menina. 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.

Heraldo lembra que apesar de sentir muito medo com as cenas de violência se encantava, como toda criança, com os bonecos. As imagens dos bonecos, a tolda armada num canto da sala²⁴, a luz da lamparina, a voz de Bastos e a dramaticidade das cenas perduram em sua memória ainda hoje. As apresentações de Bastos marcaram suas lembranças, ganharam um sentido. Para Halbwachs (1990) a memória individual se manifesta na coletiva quando o fato tem importância, algum sentido. O indivíduo se lembra de fatos quando ele foi participante ativo, houve um pertencimento ou pode se lembrar de algo quando obteve informações, de alguma forma, mesmo sem ter participado, é a memória coletiva. A memória individual e a coletiva contribuem na continuidade do passado, reelaborando-o e ressignificando-o no presente.

²³ Seu teatro foi pesquisado por José Bezerra Gomes, que teve a sua pesquisa, “O Brinquedo de João Redondo”, aprovada no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido no Rio de Janeiro em 1951.

²⁴ Num canto da sala esticava-se um fio que ia de uma lateral da parede a outra onde se esticava um tecido por trás do qual o artista se escondia para dar destaque somente aos bonecos que ganhavam vida pela performance do artista ao emprestar sua voz aos bonecos e manipulá-los um acima do tecido esticado.

A experiência vivida como espectador do teatro de mamulengos permaneceu em sua memória contribuindo certamente, anos mais tarde, na decisão de trabalhar com este tipo de teatro de bonecos, desejando provocar na plateia o mesmo encantamento sentido por ele quando criança. Heraldo relata que antes de iniciar o seu trabalho com os bonecos ele atuou como artista de palco. Em 1982 ele criou o TASC, Teatro de Amadores de Santa Cruz, onde participavam Prentsy (exímio violonista), Benedito Azevedo, Ednaldo Azevedo (locutor), João Alberto, Laura Augusta, Isabel, Matias Filho (*in memoriam* – diretor e ator), Adla Rejane e outros amadores que foram se agregando aos espetáculos. O TASC teve suas atividades encerradas por volta do ano de 1984, porque as dificuldades eram muitas.

Em 1988, Heraldo conheceu um palhaço desgarrado de um circo que o convidou para trabalharem juntos em espetáculos circenses. Heraldo tornou-se o mestre de cena²⁵ que contracenava com o palhaço. Ednaldo juntou-se a eles para planejarem as apresentações e ser o locutor do show, no qual Heraldo e o palhaço eram os artistas. Mais tarde, Heraldo convidou outros artistas para integrarem o show e passaram a se apresentar nas cidades vizinhas de Santa Cruz. (Campo Redondo, Coronel Ezequiel, Tangará, Lajes Pintadas, São Bento do Trairi, Japi, Jaçanã). Heraldo conta que depois de se apresentarem em várias cidades, a parceria com o palhaço foi desfeita. Nesta época ele já havia comprado umas cabeças de bonecos esculpidas pelos Sr. Hermes da cidade de Santa Cruz, RN, em sociedade com o amigo Ednaldo Azevedo. Com a trupe já desanimada, Heraldo comprou a parte da sociedade de Ednaldo Azevedo, colocou roupas nos bonecos (até então os bonecos só tinham cabeça e mãos) e passou a preparar e apresentar o show de mamulengos sozinho, em encontros estudantis na cidade de Santa Cruz, RN, até se profissionalizar em 1992, ano em que assumiu o tabelionato na cidade de Jaçanã, RN. Com os bonecos Heraldo diz ter conseguido se realizar não só como artista, mas também como diretor de teatro, pois, segundo ele, os bonecos o obedecem. Comenta que:

Acredito que os bonecos são bem representados no meu espetáculo porque eu me frustrei como diretor de teatro de palco. Eu dizia como era para fazer em cena, mas ninguém conseguia interpretar como eu imaginava. Então eu decidi fazer parceria com um amigo e trabalhar com o teatro de bonecos que eles irão fazer todas as cenas realmente como deve ser. Na verdade não são bonecos. São atores que são

²⁵ Segundo Heraldo Lins, o mestre de cena é conhecido como o escada, aquele que prepara a piada para o outro.

representados através de bonecos, por isso que nunca faço um boneco com cara de boneco. Sempre faço com cara de gente, pois na minha visão são pessoas, às quais dou vida.

Até fazer parceria com o amigo Ednaldo com a pretensão de desenvolverem juntos, um teatro de mamulengos, o que não se realizou, Heraldo não possuía experiência com esse gênero teatral, a não ser como expectador. Sobre como ele aprendeu a manipular os bonecos no começo de sua carreira, ele falou:

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. Ainda bem que você perguntou. Havia me esquecido esse detalhe. Ou seja, meu único professor durante cinco minutos foi seu Hermes. Não sei nem se ele está vivo ainda hoje. Soube um dia desses que ele havia feito um engenho de açúcar só de bonecos, mas não cheguei a ver. Se você quiser eu procuro saber como encontrar seu Hermes em Santa Cruz e levo você lá.

Observei que Heraldo havia começado de uma forma muito singular a manipular bonecos se comparado com outros mamulengueiros dos quais se tem registros. Os relatos sobre a aprendizagem da manipulação dos bonecos, geralmente atestam a relação entre um mestre e um discípulo, cujo período de ensinamento pode durar anos até que o aprendiz comece a “colocar” boneco sozinho. O que Heraldo possuía até então eram algumas lembranças do teatro de mamulengos de Bastos e os cinco minutos de aprendizagem com o Sr. Hermes de como manipular os bonecos. Não teve um período de aprendizado seguindo um mestre. Passou a se interessar por esse tipo de teatro e junto com o seu amigo ele começou a realizar algumas apresentações do show em Santa Cruz e cidades vizinhas. No início, ele fazia um teatro “tradicional” de mamulengos e que nessas apresentações tinha até dançarinas e equilibristas que ele contratava a parte. Sobre o espetáculo desse tipo de teatro popular, Gurgel (2008) informa que, era comum antigamente, antes da apresentação do teatro de mamulengos, ter um número de prestidigitação, mágica. Vejamos o que ele diz:

Alguns mamulengueiros, antes da apresentação dos bonecos, apresentam-se, eles próprios como atores, fazendo um espetáculo de magia e prestidigitação, no qual se destacam números como o de engolir gilete, deixar-se amarrar por alguém da assistência e depois livrar-se facilmente das cordas; amarrar um garoto dentro de um saco e fazê-lo aparecer, enquanto o saco continua amarrado. Hoje, quase que os calungueiros não fazem mais esses truques: o auditório já os conhece todos, inclusive suas técnicas. (GURGEL, 2008, p. 140)

Heraldo conta que nas apresentações com o seu amigo o dinheiro que ganhavam era pouco, dava somente para pagar as despesas com o transporte e para o pessoal tomar biritas²⁶. Desfez a parceria com o amigo comprando a parte dele referente ao investimento com os bonecos. Arrumou uns textos e começou a se apresentar sozinho. Sua primeira apresentação, sem o amigo, Heraldo conta que foi em Santa Cruz, no SINTE, Sindicato dos Trabalhadores em Educação do Rio Grande do Norte. Ainda não possuía a tolda, por isso, pegou uma caixa de papelão para embalar geladeira e adaptou-a, fazendo dela a sua tolda. Conta que ficou muito nervoso, mas que deu certo, ele conseguiu divertir a plateia. Neste dia ele percebeu que levava jeito para trabalhar com os bonecos. Lembra que:

Eu queria muito trabalhar com teatro. Tentei fazer teatro de palco com gente, mas é complicado demais. As pessoas nem sempre tem o compromisso, a responsabilidade com o teatro e com a plateia. Me frustrei com o teatro de palco por isso. Desfiz a sociedade com o meu amigo porque ele chegava bêbado para trabalhar, esquecia o texto, sua voz ficava prejudicada por causa da bebida. Isso comprometia a qualidade do show e eu queria fazer um teatro de mamulengos profissional, queria sair do amadorismo. Quando eu comecei a trabalhar com os bonecos percebi que eles me obedeciam, eu tinha o controle da situação. Eu podia ser o diretor de um teatro cujos atores são bonecos que eu posso manipular. A qualidade do espetáculo depende de mim, o compromisso com a plateia, o cumprimento de horários e contratos também são de minha responsabilidade. Trabalhando sozinho na apresentação fiquei livre do estresse de ter que contar com o outro, que nem sempre corresponde ao que eu espero dele, entende?

As palavras de Heraldo demonstram a sua intenção, desde o início, de profissionalizar o seu teatro de mamulengos e de tê-lo como um trabalho, uma fonte de renda. Ele queria produzir algo que ele pudesse colocar no mercado e que ele tivesse o controle. Desde então, Heraldo continuou sozinho nas apresentações do seu teatro de mamulengos que no início tinha uma duração de mais de uma hora e não era tematizado ao gosto do contratante

²⁶ Cachaça.

como o é hoje. Em suas apresentações ele utilizava piadas tiradas de circo e enredos encontrados no teatro tradicional de mamulengos, recriando e construindo com esses elementos uma peça teatral encenada por seus bonecos com um tempo limitado de apresentação e temas tratados comumente nos outros teatros de mamulengos: 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. Percebi que desde este início, Heraldo concebeu e construiu o seu teatro a partir de sua experiência com o teatro de palco e lembranças do teatro de mamulengos de Bastos.

Heraldo conta que naquele início de carreira ele encontrou muitas dificuldades em fechar contratos pela falta de valorização desse tipo de arte em nossa sociedade. Não dava para viver somente de mamulengos. Após ter feito várias apresentações de seu teatro de mamulengos, terminou desistindo em 1996. Sobre este seu começo, ele lembra que:

Quando comecei com o teatro de bonecos, o show tinha uma duração de uma hora e vinte minutos. Eram piadas fracas, claro que com duplo sentido, a técnica era um pouco devagar, sendo que o primeiro show como profissional fiz na cidade de Jaçanã/RN. Pouca plateia, mas como eu estava assumindo o cartório de Jaçanã, na época eu era Tabelião Público, tudo bem! Depois deixei o cartório para trabalhar só com o show de mamulengos no ano de 1995, ano em que me casei com Vera. Pouco tempo de casado, em 1996, quebrei os bonecos porque uma pessoa de minha família vivia dizendo que tinha um brincante em Santa Cruz, conhecido pelo nome de Fernando, que quando morreu foi enterrado em uma rede porque não tinha dinheiro para comprar o caixão. Como percebi que todos, inclusive um familiar meu, o qual disse que estava chegando a era do computador e eu estava andando na contramão porque estava inventando trabalhar com mamulengos, estavam fazendo pressão para que eu desistisse, resolvi quebrar os bonecos em 1996. O motivo de quebrar os bonecos foi também porque, uma noite eu tive um pesadelo e sonhei que o boneco Benedito criava vida e colocava todos os outros bonecos contra mim, dizendo que quem mandava no mamulengo era ele. Naquela noite acordei, fui até a tenda, peguei Benedito pelo pescoço e disse a ele que quem mandava era eu. No início fiquei tão empolgado com o mamulengo que acho que se não tivesse me desfeito deles haveria de enlouquecer. Dois anos depois, já com o afastamento do teatro, refiz os bonecos e até hoje permaneço fazendo shows.

O que Heraldo não sabia ao desfazer de seus bonecos, é que a semente já havia sido plantada por ele. Em 1997 ele recebeu um convite de uma associação, a ACT²⁷, para ele apresentar seu teatro de bonecos num evento. A assistente social da ACT, Sra. Eleonora,

²⁷ Associação Comunitária do Trairi.

pediu que ele voltasse a trabalhar com os bonecos, pois ela já havia assistido uma das apresentações dele e havia gostado muito. O convite foi o estímulo que ele precisava para recomeçar e não parar mais. Empolgado, ele voltou a trabalhar com o teatro de mamulengos. Confeccionou, ele próprio, seus bonecos em papel machê, tecido e *Durepox*, adaptou e criou os textos e saiu em campo. Heraldo retornou ao campo construindo um espetáculo encomendado por uma instituição, não por uma vontade de “brincar” com os seus bonecos, mas estimulado a “trabalhar” com eles, de ser diretor, ator e empresário de seu teatro, satisfazendo o seu desejo inicial, profissionalizar o seu show, fazer dele um trabalho e um meio de obtenção de renda. Para isso ele precisava ter um produto para oferecer ao cliente, e desde então, passou a investir em seu show, pesquisando sobre o teatro de mamulengos, inserindo e/ou reelaborando piadas de circo e criando outras tantas, testando com a plateia falas, piadas, performances e personagens que mais provocava o riso. Heraldo afirma que há vinte e um anos vêm construindo e transformando o seu espetáculo sempre visando atender ao cliente com algum tema solicitado por ele e a divertir a plateia.

A partir desse espetáculo feito por encomenda, já apresentando um tempo fechado de apresentação, com um roteiro fixo e espaço para inserir novas falas, Heraldo começou a criar uma estrutura para o seu teatro que ele iria “aprimorar” com o passar do tempo, comentou. Essa estrutura é composta de sequencialidade das passagens e entradas dos bonecos, uso de um texto fixo que lhe serve de base para desenvolver os enredos e as falas, e que permite fazer variações construindo assim tipos de shows diferentes. Entendo que o “aprimoramento” do seu teatro está relacionado às transformações que ele faz no seu espetáculo no processo de lapidação de seus textos, inclusão de mais personagens e cuidados com a performance com os bonecos. Além de vender um teatro de mamulengos tematizado e encomendado, ele prima por oferecer um teatro em que os valores morais prevaleçam, evitando possíveis conflitos com o contratante e a plateia. Heraldo produz o seu teatro com a intenção de lhe gerar alguma renda e de divulgar o mamulengo, que, segundo ele, perdeu muito espaço com a chegada da televisão e agora com a tecnologia de informação. Para ele, o seu show é um objeto que ele pode atribuir o *status* de mercadoria, pois sua produção é toda pensando atender ao pedido de um cliente e entreter uma plateia. Ele e Vera observam e analisam as plateias e os contratantes procurando compreender seus desejos, seus valores, seus gostos. Quanto, mercadoria, seu teatro possui um valor de troca, que não avalia a matéria bonecos, tolda e apetrechos, mas o trabalho de Heraldo, que é sustentado pelo seu conhecimento e pela sua criatividade ao elaborar os textos das passagens e seu estilo próprio na sua performance com os bonecos.

Kopytoff (2008) comenta que tanto objetos quanto serviços podem se tornar mercadorias, visto que estas são um fenômeno cultural universal, e comenta que:

A troca pode ser direta ou pode ser feita de forma indireta mediante dinheiro, que tem como uma de suas funções ser um meio de troca. Assim, tudo que possa ser trocado por dinheiro é, nesse momento, uma mercadoria, seja qual for o destino que lhe seja reservado depois de feita a transação (pode ocorrer que ela seja desmercantilizada). (KOPYTOFF, 2008, p. 5)

Com a intenção de trabalhar com o teatro de mamulengos e oferecê-lo como um produto que ele pudesse vender aos seus clientes, após o convite da assistente social da ACT, Heraldo prosseguiu fazendo suas apresentações e desta vez sozinho dentro da tolda, pois segundo ele, só teria que dividir o cachê com ele mesmo. Em 2001 veio morar em Natal e colocou uma placa na porta da casa de seu pai no Alecrim anunciando o seu show de mamulengos. Ele conta que uma grande oportunidade lhe foi oferecida e colocou o seu trabalho numa vitrine gerando novos contratos, diz ele:

Uma Assistente Social da CAERN, chamada Roberta, viu a placa divulgando o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins que coloquei na porta da casa de meu pai no Alecrim, ligou para mim e pediu que eu comparecesse na CAERN. Quando cheguei lá, ela pediu que eu criasse um espetáculo falando sobre a economia de água no dia-a-dia. Criei a peça “Água Limitada”, com um texto novo, confeccionei os bonecos, aproveitei o boneco Benedito e o João Redondo. Apresentei para toda a diretoria da CAERN e foi aprovado. Desde 2001 que presto serviço à CAERN no projeto “CAERN nas Escolas”. Com o Show Didático da CAERN o meu teatro ganhou visibilidade, consigo outros contratos e estou sempre exercitando e melhorando. Esse ano fiz anotações para ver qual era a demanda da CAERN e percebi que o meu show, só está com todo o gás graças aos contratos que realizo pela CAERN.

Com o projeto “CAERN nas Escolas”, Heraldo necessitou criar uma peça de teatro única para seus bonecos atendendo a um tema específico, diferenciando do show que até aquele momento ele utilizava em seu trabalho. Com a peça “Água Limitada” feita para a CAERN, ele passou a ter dois tipos de shows para oferecer aos seus clientes, assim definidos por ele mais tarde, o Show Folclórico e o Show Didático. O que até a metade do tempo em

que acompanhei Heraldo era meio confuso identificar com clareza, tanto para mim quanto para ele. No início da observação participante ele falava em Show Técnico, Show Folclórico, Show Didático e Show da CAERN, tais classificações me deixavam confusa. Percebi logo no início que o que ele chamava de Show Folclórico era aquele em que os personagens e piadas estavam mais relacionados ao teatro de mamulengos tradicional, tinha uma duração de 45 minutos de apresentação e seguia uma estrutura mais próxima daquela observada em outros teatros de mamulengos e no que já foi pesquisado pelos estudiosos do assunto. Quando perguntado como ele identificava um show de folclórico em sua produção, ele respondeu:

É folclórico porque eu uso muita coisa da tradição. Uso os personagens da tradição como o boi, o fantasma (a alma), o sanfoneiro, o fumador, o jacaré, a cobra. O boi não é igual ao boi de reis todo enfeitado, mas é um boi. Eu tento trazer o meu boneco para o real. Tem as piadas, construo algumas, mas mantenho muitas falas que são utilizadas no teatro de mamulengos ou em circos. Neste show tem a embolada de côco que eu crio a poesia do tipo cordel com o tema que o cliente pede. O meu Show Folclórico é assim, construído mais na tradição, porém posso tematizá-lo se o cliente pedir.

Conclui com essa fala de Heraldo que ele compreende o seu Show Folclórico como um teatro mais relacionado ao que ele tem em comum com o teatro tradicional de mamulengos como enredos, falas e piadas deste, além de alguns de seus personagens, tudo o que não parte de uma criação especificamente sua. Mesmo tematizando a pedido do cliente e criando novas falas, ele mantém algumas passagens, falas e personagens que persistem no tempo, percorrem espaços e são repassadas oralmente entre os mamulengueiros e sua plateia. 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.

Quanto ao Show Didático, ele não o considera tradicional por ele ter criado uma peça teatral completa, “Água Limitada”, com o tema solicitado pela CAERN. O que ele mantém do teatro tradicional de mamulengos na peça feita para a CAERN é a estrutura de apresentação com passagens ligeiras, entrada e saída rápida de bonecos, uso da tolda, de bonecos de luvas e loas. Os personagens e características psicológicas e plásticas de cada um também são de sua

autoria, mantendo apenas o Benedito, o João Redondo²⁸ e a cobra do teatro tradicional. Para Heraldo, existe uma clara distinção entre o teatro que ele faz utilizando elementos que persistem e se repetem de um mamulengueiro a outro, o seu Show Folclórico em que ele conserva um espaço para fazer variações de seu espetáculo e inserir suas criações de falas e de personagens, e o teatro em que ele se apropria de alguns desses elementos para criar o seu Show Didático, se considerando o único autor da peça criada por ele. Fato que não o exclui da categoria da cultura popular, uma vez que a “tradição” não inibe a criação e o desenvolvimento de um estilo individual, por ser ela permeável e adaptável, influenciando e sendo influenciada pelos aspectos da modernidade. A tradição se atualiza ao reorganizar seus elementos dialogando com outros produzidos na modernidade e esta, busca significados e representações construídos no passado atualizando-os, para que o novo seja identificado na contemporaneidade.

Ao criar uma peça especialmente para a CAERN, com um tema solicitado por seus gestores, Heraldo se apoiou nos elementos da tradição selecionando aqueles que poderiam dar ao seu Show Didático uma identidade própria do teatro de mamulengos. Manteve assim elementos chaves que promovem um reconhecimento do público de seu show quanto teatro de mamulengos. Em lugar de Heraldo criar uma peça teatral totalmente nova em sua estrutura, personagens e demais elementos, ele optou por uma reelaboração de sentidos e significados construídos no passado, para atender a um pedido de uma instituição com fins próprios, educar a população sobre a economia da água. Apostou na tradição de um representante da cultura popular para criar uma peça única a ser utilizada num projeto educativo de uma instituição.

A “tradição” na cultura popular se revela em elementos culturais que querem se manter, mas que acontecem em um campo dinâmico. Carvalho (1989) reflete que a tradição aglutina elementos simbólicos que atuam no presente para dar nova forma e novo sentido ao passado. Há uma seleção do passado para justificar o presente. Compreendo o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins como um representante da cultura popular participante de uma tradição que é dinâmica, que se reinventa articulando sentidos e valores simbólicos fazendo uma conexão entre o passado e o presente, se reelaborando e se ressignificando. Sarlo (2000, p.119) enfatiza que a cultura popular não é possuidora de pureza como se possa pensar, mas que como toda cultura ela sofre processos de transformações, e nos diz ainda que, “Ninguém é

²⁸ Hoje ele utiliza também os bonecos Baltazar e o Damião, que entram em cena substituindo os bonecos Benedito e João Redondo respectivamente.

responsável pela perda de uma pureza original que as culturas populares, desde o início da modernidade, nunca tiveram”.

Quanto à “modernidade” no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, compreendo que ela é um elemento que tem na “tradição” o seu referencial para a sua construção e que traz em si a cultura audiovisual e a indústria cultural que poderão estar influenciando nos processos de construções e transformações dos bem simbólicos da cultura popular. Há uma interação e uma seleção de valores simbólicos entre o tradicional e o moderno. Quando Heraldo afirma que seu teatro é contemporâneo, ele indica que ele faz essa atualização do teatro de mamulengos tradicional inserindo elementos produzidos e veiculados na sociedade atual, fato comum neste tipo de teatro que se reelabora e se contextualiza a cada apresentação. A modernidade traz em si a cultura audiovisual e a indústria cultural com as quais a cultura popular estará ou não dialogando dependendo de seus produtores. Carvalho (1989, p. 32), ao debater sobre a indústria cultural, afirma que esta não cria símbolos totalmente novos, mas sim apropria-se e dá uma nova roupagem a símbolos clássicos e tradicionais numa tentativa de homogeneizar a cultura, porém, afirma ele, ainda é possível perceber na sociedade contemporânea enormes diferenças culturais pulsando. Adorno (1947) teoriza que a indústria cultural reelabora elementos da tradição e oferece ao consumidor como novos, para ele “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural”. Esses autores ajudam a pensar o teatro feito por Heraldo e a observar a sociedade com a qual ele negocia e articula valores simbólicos para construir e transformar o seu “Show de Mamulengos”.

Considero que Heraldo produz um teatro elaborado para atender aos seus agenciadores se colocando no meio do caminho entre um fazer tradicional e a indústria cultural. Tanto no Show Didático quanto no Show Folclórico a tematização é o seu grande diferencial se compararmos aos outros teatros de mamulengos e afirmada por ele próprio e por Vera. A definição do tema fica a cargo do cliente no momento do contrato, que pode ser um tema comum a esse tipo de teatro ou um tema estranho a ele. Falas novas tratando do tema solicitado se mesclam às falas do texto fixo construído por ele a partir do texto tradicional, assim, a cada apresentação a impressão que se têm é de uma peça nova. Nos dois tipos de shows a tradição é reatualizada, modificada e trabalhada com elementos da modernidade.

A diferença principal entre os tipos de shows que ele apresenta está no tipo de contrato que termina por definir o que apresentar e o que deve ser dito pelos seus personagens. O Show Didático, feito para a CAERN, têm o objetivo de informar e educar ludicamente a plateia a respeito de um tema fixo, economia da água. O Show Folclórico não

têm essa responsabilidade, ele pode levar alguma informação, mas está muito mais destinado a levar a diversão sem se comprometer com orientações educacionais. O Show Folclórico é mais complexo em sua estrutura. Apresenta um texto fixo, construído a partir de enredos e piadas do teatro tradicional de mamulengos mesclado com criações feitas por Heraldo. O texto do Show Folclórico pode ser dito integralmente sem a inserção de um tema específico solicitado pelo contratante; pode receber temas variados mantendo o mesmo texto fixo, porém ganhando falas que tratem do assunto e pode ser personalizado, quando é utilizado o mesmo texto fixo mesclado com falas a respeito da pessoa homenageada ou evento específico. Tanto o Show Didático quanto o Show Folclórico, e suas variações, são tematizados por Heraldo apresentando assim um ponto em comum entre eles. O que os diferencia é o tipo de contrato, o que é solicitado pelo contratante. Dependendo do que o contratante solicita-lhe, ele constrói o seu show a partir de uma base fixa construída por ele tomando elementos encontrados no teatro tradicional de mamulengos e outros criados por ele.

Heraldo ainda criou para a CAERN mais duas peças teatrais para trabalhar com os seus bonecos: “Esgoto Sanitário” e “Rio Potengi”. A primeira ainda é apresentada quando solicitada pela CAERN, porém não com tanta frequência, a segunda está engavetada, precisa ser mais lapidada, segundo Heraldo. Em ambas os personagens Benedito e João Redondo participam. Para uma melhor visualização dos tipos de shows criados por Heraldo elaborei o quadro a seguir.

TIPOS DE SHOWS

| Show Didático | Show Folclórico |
|---|---|
| <p>CAERN: peças “Água Limitada”, “Rio Potengi”, “Esgoto Sanitário”. Cada peça possui uma estrutura própria embasada na estrutura do teatro tradicional de mamulengos, com passagens rápidas, personagens e bonecos criados especificamente para elas. Os únicos personagens da “tradição” que são mantidos</p> | <p>Tradicional – utiliza a estrutura do teatro tradicional, personagens, passagens, loas, cantorias, enredos e falas. Possui um texto base que é fixo e foi criado a partir de uma mesclagem entre enredos e falas da “tradição” e criações suas. Essa estruturação serve de base para as variações ocorridas nos outros dois tipos de Show Folclórico e é</p> |

| | |
|--|--|
| <p>nas peças são o Benedito e o Capitão João Redondo. Na peça “Água Limitada” ainda aparecem o Baltazar e a cobra. Todas as três peças visam educar a plateia sobre os cuidados e atenções que devemos ter com a água, o rio, a natureza e o esgoto sanitário. São peças teatrais construídas para serem politicamente corretas, transmissoras de valores e bons procedimentos e cuidados com o meio ambiente. As três peças foram criadas por Heraldo para a CAERN.</p> | <p>utilizada nas apresentações em que o contratante não solicita um tema específico, neste caso, o tema é do próprio enredo das passagens construídas para a estrutura base: relacionamentos, traições, festa, poder, medo, sobrenatural, saúde, educação.</p> <p><u>Tematizado</u> – usa a estrutura e o texto base do Tradicional inserindo falas construídas a partir de um tema pedido pelo contratante. O tema é pesquisado por Heraldo. Na maioria das vezes o show é informativo e visa conscientizar a plateia de algo importante como leis, cidadania, cuidados com a saúde, meio ambiente, acidentes de trabalho, convivência social, etc.</p> <p><u>Personalizado</u> – Recebe um tema a ser trabalhado de acordo com o evento, utiliza o texto base e a estrutura do Tradicional mesclando com falas criadas por ele para homenagear uma única pessoa ou mais: o aniversariante, os noivos, alguém em especial, etc. Utilizado também em eventos específicos como os arraiais, festas juninas, dia das mães, dia das crianças, confraternizações, etc.</p> |
|--|--|

No processo de construção de seu espetáculo, Heraldo compreende que mesmo fazendo o Show Folclórico não dá para seguir à risca a “tradição”, que esta tem que ser buscada sim, mas que é preciso haver uma contextualização com a modernidade para que o teatro não se torne desinteressante para a plateia. Diz ele:

Eu pesquiso a tradição, tiro dela o que convém ao meu espetáculo. Aproveito piadas de circo, crio outras, insiro objetos em cena como telefone, computador, mas tem os personagens tradicionais como o sanfoneiro, o touro, o jacaré, o fantasma, a dançarina, João Redondo, Benedito, professor Pó-de-giz, doutor Tira Teima e tantos outros. O mamulengueiro contemporâneo é aquele que traz o atual para o show de mamulengos só assim consegue uma maior interação com o público, sem ficar repetindo o que está fora do contexto cultural atual. Não adianta querer permanecer no passado. Acredito que o meu trabalho tem o reconhecimento exatamente porque a cada show sou cobrado para tematizá-lo. Uso os bonecos como forma de passar mensagens atuais, tipo: meio ambiente, higiene bucal, diabetes, produção de petróleo, vacinação, cuidados agropecuários, qualidade de vida, além de ser contratado para apresentar meus bonecos em churrascos, festas infantis, congressos onde é preciso adaptar os temas que os contratantes exigem. É uma grande maratona mental ter que criar, quase semanalmente, um show personalizado.

Sobre este assunto Borba Filho defende que os artistas populares introduzem a novidade tornando assim a cultura popular dinâmica, em constante reelaboração. Como teatro do riso, o mamulengo precisa ser compreendido pela plateia que o assiste, portanto o artista popular vai estar sempre se adaptando ao novo, inserindo elementos da modernidade sem perder os laços com a “tradição”. Borba Filho esclarece o seu pensamento dizendo:

Certos puristas do folclore abrem a boca escandalizados quando vêem, em qualquer divertimento popular (no caso, o mamulengo), a intromissão de novos elementos. É uma besteira. Os artistas populares incorporam e absorvem qualquer fato novo que lhes fira a imaginação, sem que por isso abastardem sua arte. Vi, num mamulengo, uma figura de andarilho que carregava nas costas um saco - elemento próprio - e uma miniatura de garrafa de coca-cola. (BORBA FILHO, 1966. p. 256)

Borba Filho enfatiza ainda que no mundo do mamulengo todas as representações são permitidas porque são representações, nada é real. A fruição decorre das convenções estabelecidas nestas representações que se tornam mais verdadeiras que a própria realidade, porque é poética. O teatro de mamulengos se encaixa nas categorias “tradição” e “popular”, segundo Alcure (2001, p. 114), por ele conseguir, articular elementos que foram capazes de se manter através dos tempos e ao mesmo tempo de se misturar ou de dialogar com outros elementos mantendo códigos próprios e características comuns. A autora destaca algumas dessas características comuns dizendo que se não fossem elas, o teatro de mamulengos seria apenas um teatro de bonecos, sem as suas particularidades que o definem como tal. Dentre as características comuns observadas de um teatro de mamulengos a outro estão:

[...] o tipo de aprendizado, pela observação, e da relação mestre/aprendiz; a manutenção de regras próprias a esse tipo de teatro; mesmo contexto sociocultural, provocando a criação e a continuidade de temáticas e personagens emblemáticos desse universo; loas e músicas que circulam no imaginário regional. (ALCURE, 2001, p. 115)

Constantemente Heraldo define o seu teatro como um teatro de mamulengos contemporâneo muito mais do que como um teatro da cultura popular, por compreender que faz um teatro diferenciado dos demais mamulengueiros por tematizar ao gosto do cliente. Os temas já não partem mais tão somente do cotidiano do grupo social, mas também de interesses de seus agenciadores. Considera o seu teatro como um produto e representante da cultura popular na modernidade por trabalhar elementos tradicionais do teatro de mamulengos dando-lhe uma nova roupagem, recriando o que já existe e ressignificando seus símbolos, sem apresentar algo totalmente novo. Não segue à risca a tradição, mas procura mantê-la, não rompe com ela, pois a sua relação com a categoria popular precisa ser mantida para que o seu teatro seja identificado como um produto da cultura popular. Ao ser questionado sobre como ele vê essa questão da cultura popular no teatro dele, ele refletiu que:

Tenho dúvidas o que define o popular. Pra mim a cultura popular não é tão popular assim. O popular é elitizado, porque os objetos são de domínio público. Meu teatro é espetacularizado assim como é uma apresentação de pastoril em *pout pourri*, em Cerro Corá como eu assisti uma vez. Seria isso a tradição, mas de forma agradável. Dança da tradição não agrada ninguém. Ninguém aguenta assistir por muito tempo um Boi de Reis tradicional, porque ele é um movimento da comunidade, onde toda a comunidade participa. A cultura popular é para todos participarem, entende? O meu teatro não é construído em meio a uma comunidade, ele é um espetáculo produzido para ser comercializado. Antes eu não aceitava mudar os textos, queria seguir a tradição do teatro de mamulengos, mas Vera me aconselhou a mudar para atender ao mercado. Eu queria ganhar dinheiro com o meu trabalho, todo trabalho deve ser remunerado. Eu não queria ficar dependendo de gorjetas da plateia como muitos mamulengueiros fazem. É meu trabalho, eu vendo. Tenho experiência em comercializar, pois desde criança ajudava meu pai no comércio que ele tinha. Desde o começo eu pensei em montar o teatro de bonecos para ganhar dinheiro. Por isso não me considero um brincante como os demais e nem meu show é brincadeira, ele é espetáculo produzido através de estudos na cultura popular e construído para satisfazer a uma clientela.

A fala de Heraldo remete ao pensamento de Hall (2003, p. 248-249) sobre a cultura popular na contemporaneidade. O autor comenta que a cultura popular é um campo onde as transformações são operadas, num movimento de contenção e de resistência das tradições.

Lembra como o “popular” foi construído no século XVIII, na Europa, sob um olhar elitizado que pesquisava e analisava o povo e suas tradições de acordo com suas experiências, conceitos e ideologias, uma leitura e construção do que seria “povo” sob o olhar do poder sobre o subalterno. Destaca que esse processo de transformações que a cultura popular se insere, é um processo de luta e resistência em que apropriações e expropriações ocorrem. Enfatiza ainda que na marcha pela modernização e em seu processo de transformação cultural, muitas coisas em vez de caírem em desuso naturalmente, são descartadas para darem lugar a outras e que “o povo” é frequentemente o objeto dessa reforma. Hall (2003, p. 253) salienta também que hoje, escrever sobre a cultura popular requer considerar também a monopolização das indústrias culturais, que “Escrever a história da cultura das classes populares, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte”. O autor afirma que não existe uma cultura popular autêntica que se mantenha fora do campo de forças de relações de poder e de dominação. Nesta relação há pontos de resistência e de superação, que contribuem para que transformações sejam realizadas nas expressões ditas populares e que um jogo se instaure nessas relações. A cultura popular não se conserva pura, autêntica, intocável e imutável, ela dialoga com o poder dominante e participa desse jogo resistindo, superando, se recriando, se remodelando. Na fala de Heraldo acima ele pontua que a cultura popular é elitizada e que ele faz um teatro espetacularizado, deixa claro que produz o seu teatro para ser comercializado, para atender ao mercado consumidor e que sua produção é pesquisada, pensada, não uma “brincadeira”. Considera também que hoje para a plateia compreender uma apresentação do tipo tradicional tem que ter familiaridade com ela, caso contrário o espetáculo se torna desinteressante. Por isso ele investe na contextualização, adaptação e atualização da tradição, visando uma plateia que pode ou não conhecer os códigos do teatro de mamulengos. Ao ser convencido por Vera a produzir um teatro tematizado a gosto do cliente, ele optou por uma transformação e uma construção de seu teatro que de certa forma o diferencia dos demais mamulengueiros. Passou a construir um teatro pensado, hermético, pronto, mas não acabado, não finalizado, sempre em constante transformação, sempre em processo. Ele não se corrompeu ao poder, muito pelo contrário, resiste e dialoga com ele, criando formas de manter o teatro de mamulengos atuante, vivo, divulgando-o, fazendo-o conhecido por esta geração que têm na tecnologia e na cultura de massa suas referências culturais, influenciando em seus gostos, costumes, comportamentos, modos de pensar. A maneira encontrada por ele para resistir a fatores determinantes da modernidade e a poderes

dominantes, foi se reconstruindo como artista de teatro, assumindo outra postura que não aquela do início de sua carreira, e assumindo o seu show como um trabalho e não como uma “brincadeira”. Sua produção é pensada, estudada na tradição, porém não a reproduz na íntegra, se apropria dela e reorganiza seus sentidos e valores simbólicos produzindo um espetáculo comercializável feito para atender a qualquer tipo de plateia e em diversos contextos sociais.

Heraldo vem construindo e transformando o seu teatro a partir de fatores que ele percebe como sinalizadores para as mudanças, tais como a reação da plateia diante de uma fala e performance com o boneco. Ao falar sobre as transformações que ele opera dentro de seu show, ele comentou:

Eu só me dou conta que mudei quando as pessoas dizem que melhorei bastante. Não tenho tanta consciência dessas mudanças, mas tenho consciência que preciso estar sempre inovando, mesmo que sutilmente, pois não consigo fazer o mesmo show duas vezes. Procuro mudar quando sinto que tal piada ou boneco não agrada muito, pois a reação da plateia é quem norteia meu trabalho. Quando digo algo em três shows seguidos e não causa tanto riso, tal piada ou proceder do boneco é logo substituído. Às vezes passo vários meses pesquisando qual a melhor entonação para poder produzir a reação da plateia que desejo. Não sou muito de ficar insistindo em algo que não é sucesso. O passo maior que dei para avaliar o meu próprio trabalho foi quando comecei a gravar os DVDs. Assisti várias vezes com o objetivo de censurá-los. Percebi que os bonecos ficavam muito parados então passei a dar mais movimento a eles para o público entender que boneco está falando. O boneco que fala ganha movimento, o que está sem voz, fica parado. Com esse olhar crítico percebo onde posso melhorar e tento colocar em prática novas técnicas. Ainda estou aprendendo.

Heraldo não é somente porta voz da tradição, 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 atribuídos à tradição que em sua dinâmica os utiliza em seu processo de reelaboração e de ressignificação de valores simbólicos e de sentidos no presente. Heraldo vem desenvolvendo seu estilo próprio no trato com os bonecos selecionando e combinando modelos de um repertório encontrado nos demais teatros de mamulengos e mais significativamente, do repertório deixado pelo brincante do teatro de João Redondo, Chico Daniel, de maneira consciente ou mesmo inconsciente, um fato que Burker (1989) entende da seguinte maneira:

Combinar fórmulas e motivos e adaptá-los a novos contextos não é um processo mecânico; na verdade, ‘toda boa improvisação é um ato criativo’. Mas a variação ocorre não só em virtude de atos criativos individuais, conscientes, mas também de maneira inconsciente. (BURKER, 1989, p. 138-139, 170)

A criatividade de Heraldo é perceptível nos dois tipos de shows que ele produz, o que o favoreceu a fechar o contrato com a CAERN, por ter criado uma peça única para a empresa com estrutura e elementos do teatro tradicional de mamulengos. Após fechar o contrato com a CAERN, Heraldo deu continuidade à sua carreira fazendo os shows particulares e pela empresa. Os contratos se avolumaram, pois ao apresentar o Show Didático da CAERN ele terminava por divulgar o seu Show Folclórico também. Logo ele percebeu que precisava aumentar o valor de suas apresentações, pois se não fizesse isso, não daria conta de tantos pedidos e mais, teria que estar sujeito a apresentar em locais sem condições estruturais. O que o fez perceber tal fato foi o dia em que ele foi contratado para fazer um show de aniversário à noite e só pôde contar com um bico de luz num quintal de areia que ficou na penumbra, prejudicando, segundo ele me falou, a boa visibilidade dos seus bonecos. Ele pensou, “Se eu não valorizar o meu trabalho vou ter que me submeter a isso”. Heraldo resolveu aumentar o preço dos seus shows a fim de evitar ser chamado a se apresentar em locais sem condições estruturais para o seu espetáculo, tentando assim se resguardar de futuros aborrecimentos.

Para apresentar o seu show ele requer o mínimo de estrutura necessária para fazer um espetáculo com qualidade como, local para instalar sua caixa de som e refletor quando necessário e abrigo contra a chuva e o sol. Hoje, ele trabalha sozinho dentro de sua tolda, tem Vera como sua assistente, possui dois tipos de shows com suas variações para oferecer ao cliente, tematiza a pedido do contratante criando falas com base em pesquisa sobre o tema, possui um número expressivo de contratos, cerca de cento e cinquenta anuais, cobra um preço que ele considera justo pelo seu trabalho e tornou-se muito conhecido em meio aos artistas populares e ao povo potiguar tanto pelo seu teatro de mamulengos “contemporâneo” como pela constância de sua atuação junto às escolas e ao público externo a ela. Constatei que o seu teatro e seus bonecos já são referência quando se trata de teatro de mamulengos aqui na cidade de Natal, RN. Quando entrevistadas, algumas pessoas da plateia, perguntadas se conheciam esse tipo de teatro respondiam que não conheciam que seria a primeira vez que assistiriam, outras diziam já conhecer da época em que eram crianças no interior do estado, e aquelas que já haviam assistido o teatro de Heraldo Lins e de outros mamulengueiros, mas

não sabiam o nome deles. O que mais chamou atenção nas entrevistas com as pessoas da plateia, principalmente crianças e adolescentes das escolas, foi o fato de um grande número delas revelar já terem assistido sim a uma apresentação do teatro de mamulengos e era o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins.

1.2 O papel de Vera

Em 1995, Heraldo casou-se com Vera, que na época era Secretária de Educação da cidade de Santa Cruz e mais tarde viria a acompanhá-lo nas apresentações e a contribuir para as construções e transformações do seu espetáculo. Desde o início da pesquisa foi observado que Vera não é só a puxadora de malas, ela tem um papel muito importante dentro do teatro de mamulengos de Heraldo Lins. Ela dá o *feedback* para Heraldo ao final de cada show. Observa a reação da plateia diante de cada boneco e piada. Analisa criticamente o próprio Heraldo em sua atuação apontando o que ele pode melhorar o que falar para ser politicamente correto. Ela controla Heraldo para que ele não extrapole em suas piadas para que não ofenda alguém na plateia. Lembrando que no teatro de mamulengos tradicional muitas piadas são de deboche, preconceituosas e obscenas. Vera também estudou fonoaudiologia para ajudar Heraldo a desenvolver sua voz, que é muito bem trabalhada de forma a impor a cada boneco uma voz com tom e timbre muito diferente uma em relação à outra. Hoje ele faz isso com facilidade, confessou-me ela.

A voz, no teatro de mamulengos, é um instrumento de trabalho muito importante para a identificação dos personagens e para as falas dos mesmos. O artista fica invisível à plateia durante a apresentação e sua voz é emprestada aos bonecos, ela precisa ser projetada para a plateia de forma clara para que esta possa compreender as piadas. Heraldo conta que no início do seu trabalho com mamulengos sua voz ficava cansada, que havia um desgaste físico grande, às vezes ficava rouco após algumas apresentações tal era o esforço que fazia. Vera conseguiu trabalhar a voz dele com exercícios e muita disciplina com a alimentação, descanso e cuidados com a voz. Heraldo não fuma, não ingere álcool e evita bebidas geladas. Com o auxílio de Vera, ele conseguiu manter a qualidade da voz em todas as apresentações sem prejudicar suas pregas vocais. Durante o trabalho de campo, cheguei a acompanhar Heraldo em três apresentações em um único dia e a qualidade da voz foi a mesma, de excelência.

Manteve os timbres e tons sem demonstrar cansaço vocal. Hoje, já conhecedora dos personagens e vozes destes, consigo reconhecê-los somente pela voz. Cada um tem a sua qualidade, mesmo que repetindo de um personagem a outro, possuem tons e timbres diferentes. No capítulo II falarei sobre a qualidade da voz dos personagens.

Observei que Vera tem uma participação importante no processo de construção e de transformação do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins. Ela declara que no início sentia vergonha em andar pra cima e pra baixo com malas e bonecos, mas que depois foi compreendendo o valor da cultura popular e hoje isso já está resolvido em sua cabeça. Além de acompanhar Heraldo nas apresentações, trabalhar e cuidar de sua voz dá apoio ajudando-o a puxar as malas, a conferir e a guardar o material, mas não só isso, ela é a maior crítica do teatro feito por Heraldo, além dele mesmo. Observa e opina sobre tudo dentro do teatro contribuindo para que Heraldo faça transformações nos seus espetáculos mantendo-o dentro de uma moralidade aceitável a qualquer grupo social. Ela faz uma mediação entre Heraldo e a plateia se colocando no papel de crítica e de censura às falas e atitudes que ela percebe que extrapola os limites delineados durante esses vinte e um anos de atuação e que propiciam ao “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins ser reconhecido como um teatro politicamente correto podendo ser apresentado a qualquer tipo de plateia, independente de sua faixa etária, mesmo que esta não tenha familiaridade com esse. O seu papel é de manter Heraldo sempre numa linha moralizante do teatro, evitando que ele se entregue a falas preconceituosas, obscenas e performances que denotem violência como é comum no teatro tradicional de mamulengos.

À primeira vista, quem observa Vera sentada num local próximo a tolda durante as apresentações, certamente não deve imaginar o seu papel dentro do teatro de mamulengos de Heraldo. Daquele ponto estratégico, escolhido por ela, Vera observa tudo o que acontece: o contratante, a reação da plateia, a qualidade do som e da voz de Heraldo, as falas, a performance com os bonecos, e tudo o mais. Após o espetáculo, já de volta para casa, ela tece as considerações que julga serem necessárias. Heraldo diz que Vera é o olho dele fora da tolda. Reconhece o papel desempenhado por Vera e atribui muitas das mudanças realizadas por ele em seu teatro ao olhar crítico de Vera. Heraldo salienta que,

Vera tem uma importância muito grande porque ela sempre me dá opiniões muito válidas. Como ela está de fora, vê melhor o show, e depois, quando ela não gosta da performance, diz o que devo mudar, e depois de vários questionamentos eu passo a aceitar a idéia e modificar para melhor.

Quando voltávamos de uma apresentação feita em São José de Mipibú, RN, Heraldo comentou sobre a obscenidade que ainda hoje é um elemento presente no teatro tradicional de mamulengos. Disse achar uma grosseria, um desrespeito com a plateia, mas que tem contratantes que pedem isso. Vera, nesta hora lembrou a ele que ela não gosta quando o boneco Lilico diz que a vovó gosta muito de uma mangueira, na peça da CAERN e da fala de Baltazar que diz ter uma cobra dentro das calças. Disse ela: “Tem duplo sentido, já falei pra você mais de dez vezes sobre isso e ainda assim você continua”. Heraldo reconheceu que ainda diz algumas coisas de duplo sentido que denota obscenidade.

Lembrando aqui que o teatro de mamulengos é um teatro originalmente construído para divertir pessoas adultas, por isso a presença do obsceno. Percebi que Heraldo, mantém nas falas dos bonecos, algumas falas de duplo sentido que estarei mostrando no capítulo III desta dissertação. Observei que Vera opera como um ponto de censura dentro do teatro de Heraldo, dizendo a ele o que deve ser falado para que o seu teatro seja politicamente correto e moral, podendo ser apresentado a qualquer plateia e não só a uma plateia de adultos.

Em outra ocasião Vera me falou sobre a fala de Benedito ao colocar apelido no sanfoneiro, Vera aconselhou Heraldo a mudar, pois poderia estimular o *bullying*. Heraldo conta que uma grande contribuição de Vera para o teatro foi tê-lo convencido a fazer shows tematizados, o que para ele não era concebível, pois compreendia que tinha que seguir o teatro tradicional para ser um teatro de mamulengos e mais ainda, que o teatro era dele e ele fazia do jeito que achava melhor. Vera o fez perceber que os contratantes pediam um show personalizado com um tema escolhido por eles, pois se sentiam no direito por estarem pagando e se Heraldo quisesse obter contratos teria que se adaptar ao mercado. Depois que ele compreendeu essa relação produção/mercado, passou a tematizar seus shows a pedido do contratante e o teatro dele deslanchou, afirmou Heraldo. Sobre essa questão Carvalho (2007, p. 81) define que a cultura popular são aquelas manifestações que “[...] foram criadas, mantidas e preservadas pelas comunidades, com relativa independência das instituições oficiais do Estado, ainda que estabelecendo algum apoio eventual ou parcial”. Isto é, possuem autonomia para a criação e recriação de seus bens simbólicos. A mesma autonomia buscada por Heraldo no início, antes de ter aceitado a modificar o seu teatro para atender ao mercado consumidor. Heraldo comentou durante a conversa que tivemos sobre a tematização do seu espetáculo, que ele não admitia que ninguém dissesse como ele deveria fazer o seu próprio teatro,

Eu entendia que o teatro era meu e por isso eu podia fazer do jeito que achava que devia ser feito. Eu ainda era muito preso ao passado, tentava fazer um teatro como eu conhecia de outros mamulengueiros, como o de Bastos. Não queria aceitar opinião de ninguém, mas depois vi que eu estava mesmo fora do contexto atual, a sociedade é outra e eu precisava me adaptar ao mercado. Vi que eu estava fazendo um teatro para mim e não para o povo. É como a brincadeira que fazem por aí, um mamulengo feito para o brincante brincar mesmo. Vera me convenceu que eu deveria tematizar o meu show. Se o contratante pede, agora eu faço. Eu não faço uma brincadeira, eu apresento um espetáculo do jeito que o contratante pede.

Vera, que procura sempre estar presente nas apresentações observando todos os detalhes, depois de alguns meses, começou a perceber os pontos da minha pesquisa e numa atitude voluntária se dispôs a relatar-me sobre os shows em que eu não conseguia estar presente. Fez isso várias vezes se tornando voluntariamente meus olhos e ouvidos durante as minhas ausências. Com uma extrema sensibilidade, ela descrevia a cena, a reação da plateia, alguma mudança feita por Heraldo e me enviava imagens dos shows por email. Por algumas vezes ela me ligou passando informações que julgava necessárias para a pesquisa no momento em que estava no local do evento, dando-me um *feedback* em tempo real.

Certa vez, já quase nove horas da noite, Vera me ligou para dizer que estava com Heraldo esperando a hora do show a ser apresentado naquela noite numa festa de igreja na cidade de São Tomé, RN. Ela descreveu-me todo o cenário à sua frente, as bandeirinhas penduradas colorindo o pátio ao lado da igreja, a igreja e seus detalhes arquitetônicos, as crianças correndo de um lado para o outro, os fiéis, a reza do terço, o padre, as barraquinhas da quermesse, o parque de diversões armado próximo ao local. Disse que iria fotografar tudo e me enviar por *email*. Reportei-me àquele cenário imaginando-o mentalmente a partir das informações passadas por ela.

De Vera, recebi muitas informações e fotos dos shows em que estive ausente. Colhi muitas informações e impressões dentro do carro, durante o percurso que fazíamos até os locais das apresentações ou durante nossas conversas antes e depois do espetáculo. Vera tornou-se uma interlocutora com um olhar participativo e reflexivo dentro da pesquisa.

Clifford (1998, p. 43), reflete sobre a autoridade etnográfica observando que se faz necessário conceber a etnografia como uma “negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos” Vera mostrou-se uma interlocutora sensível com capacidade de se colocar em posição de observadora do teatro e de selecionar dados informacionais que considerava importante para a pesquisa. O seu papel de observadora e de olhar crítico em relação ao teatro do esposo se estendeu à pesquisa.

Clifford (1998) atesta que “os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos, e por vezes as folhas de rosto dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo *informante* não é mais adequado, se é que algum dia foi”. (CLIFFORD, 1998, p. 55)

Quando encerrei a observação participativa, Vera ainda continuou durante algum tempo, a me enviar imagens dos shows.

1.3 “O meu Show não é brincadeira”

Heraldo mantém relativa independência, durante o processo de construção e transformação do seu teatro, em relação aos códigos do teatro de mamulengo tradicional. Se sente livre para percorrer outros caminhos, dissolver sentidos e inserir outros valores simbólicos a seus personagens e a seu teatro como um todo. Não só a sua percepção, sensibilidade e criatividade que o levam a operar transformações, mas fatores externos ao teatro também influenciam nessas mudanças e no momento criativo, como a recepção da plateia, o olhar de Vera, os contratantes, a própria sociedade como um todo considerando a cultura de massa e a indústria cultural como pontos de referências para tais modificações. A aceitação de Heraldo em tematizar seu espetáculo e até mesmo criar peças para uma determinada instituição, proporcionam a ele condições para manter-se no mercado, conseguindo fechar novos contratos, exercitando sua arte dia a dia e atualizando o seu teatro. As transformações em seu show dependem tanto do que lhe é solicitado pelos contratantes e reações da plateia, como de suas concepções individuais e opiniões de Vera.

Desde o início das conversas com Heraldo, foi possível observar que ele se colocava numa posição de diferenciação em relação aos demais mamulengueiros da região. Considera-se um artista profissional, não aceita ser chamado de brincante e classifica o seu teatro como um teatro contemporâneo, “trabalhado e pesquisado na tradição, mas adaptado à sociedade atual”, afirma ele. Ao comentar sobre o uso do termo “brincadeira” pelos outros mamulengueiros, ele ponderou: “Os mestres fazem como se fosse para eles se divertirem, eu faço o meu show para a plateia se divertir. Minha preocupação é com ela. Sou altruísta. Faço o show para divertir o outro. Quando a plateia gosta me lava a alma”. Compreendi que ele próprio se sente diferente em relação aos outros mamulengueiros neste aspecto por não se considerar um brincante e sim um artista, nem tampouco seu teatro de mamulengos uma brincadeira e sim um teatro profissional. Em uma ocasião enquanto nos dirigíamos para mais

uma apresentação, pedi a ele que me explicasse como ele compreendia a “brincadeira” e o “trabalho”, termos recorrentes em suas falas. Pois, o termo “brincadeira” é frequentemente encontrado e veiculado no repertório daqueles que fazem, assistem, estudam ou agenciam o teatro de mamulengos, e “trabalho” é utilizado por Heraldo em substituição a “brincadeira”. Enquanto dirigia, ele refletiu aprofundando o seu conceito sobre o tema, algo não observável quando comecei a acompanhá-lo nas apresentações, suas respostas no início eram mais superficiais e curtas:

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.

Tanto Heraldo quanto Vera, que já haviam me falado em outras ocasiões que o teatro de Heraldo é diferente dos outros mamulengos porque é mais dinâmico e tematizado, consideram o teatro de mamulengos tradicional, aquele feito pela maioria dos mamulengueiros da região, como um teatro enfadonho, monótono, parado, cansativo de ser assistido. Para Heraldo, esse tipo de teatro serviu a um público anterior à televisão e à tecnologia, mas já não serve à geração da cultura audiovisual. Por isso, ele investe num teatro de mamulengos contemporâneo, como ele mesmo classifica, que segundo ele explica é um teatro com passagens de sequências rápidas, falas atualizadas ao contexto, muito movimento com os bonecos que entram e saem de cena usando apetrechos como *notebook*, telefone, óculos escuros, vaso de flores, carro, microfone, facão, chuveiro, caixa d’água, bolo de aniversário, e outros mais. O próprio Heraldo diz, “Meu show não é brincadeira, é um trabalho pesquisado na tradição e no que há de mais moderno”.

Percebi que Heraldo havia construído o seu olhar sobre si como artista e sobre o seu próprio teatro, assim, numa outra oportunidade perguntei a Heraldo como ele via os brincantes da “tradição” do teatro de mamulengos. Sua resposta foi a seguinte:

Eu tenho pena dos brincantes da tradição. Infelizmente é essa a palavra mais apropriada que tenho para dizer o que sinto em relação a eles: pena. Eles continuam presos no passado, não procuram inovar para que essa geração venha a gostar do teatro de mamulengos. É como se eles estivessem presos numa caverna, na caverna de Platão. Vivem ainda olhando as sombras da caverna de Platão, não conseguem ver a realidade. O mundo agora é outro, mudou muito. No começo eu era assim também, me recusava a mudar a tradição. Achava que para ser um verdadeiro teatro de mamulengos tinha que fazer como sempre fizeram lá no passado, ficar repetindo, repetindo sem inovar. Se um contratante pedia para que eu inserisse alguma fala ou tratasse de algum tema eu retrucava, não aceitava. Eu entendia que o teatro era meu, agora eu sei que é do povo. Com o tempo fui mudando esse jeito, fui ouvindo mais as pessoas. Meu irmão²⁹ me falou uma coisa uma vez que mexeu comigo, ele disse que as pessoas hoje estão usando computador e eu estava insistindo numa coisa do passado, estava fora do tempo. Fiquei pensando sobre isso, refletindo, mas o que me fez mudar mesmo a minha maneira de fazer o meu teatro foi Vera. Aos poucos ela foi me mostrando que se eu não mudasse e não atendesse aos desejos dos meus clientes eu não conseguiria contratos.

A ideia primeira de Heraldo de conceber a tradição em seu teatro como algo inerte, presa no tempo e imutável, atribuindo a ela a função de dar identidade ao seu teatro, foi forjada no senso comum, numa opinião retirada da experiência do sujeito, não de sua reflexão sobre a coisa. Geertz (2004, p. 114) assinala que o senso comum é uma ideia, uma opinião resgatada da experiência e não o resultado de reflexões sobre ela. Isso indica a existência de um corpo organizado de pensamento a partir da experiência vivida ou imposta ao indivíduo, sem que haja uma reflexão ou outro olhar sobre ela. Heraldo, ao aceitar as opiniões de Vera para tematizar o seu teatro atendendo aos seus clientes, terminou por modificar também o seu olhar sobre a sua produção teatral e a refletir sobre ela. Passou a perceber que pode se apropriar de elementos construídos no passado e manipulá-los no presente, sem que com isso o seu teatro perca a identidade de uma expressão da cultura popular. Embora a sua ideia de tradição ainda esteja pairando muito no senso comum, as palavras de Vera o fizeram refletir sobre ela e se utilizar dela para construir o seu show de mamulengos.

²⁹ Algumas falas se repetem em nossas conversas porque Heraldo sempre volta a elas, são lembranças marcantes para ele.

As palavras de Heraldo citadas acima remetem a uma reflexão sobre a cultura popular nos tempos atuais, o quanto ela vem resistindo e procurando brechas para escapar dos invasores, da expropriação e predação da indústria cultural e da manipulação política dos artistas populares. Carvalho (2007) é bastante enfático ao afirmar que a cultura popular vem passando por um processo de espetacularização e canibalização, ao ter seus valores simbólicos manipulados pelo poder, seja pela indústria do entretenimento ou pela indústria do turismo. Para este autor o processo de espetacularização da cultura popular é definido da seguinte maneira:

Defino espetacularização como a operação típica da sociedade de massas, 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, 2007, p. 83)

O “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, antes mesmo de atender às aspirações de Heraldo ou às necessidades de um grupo que poderia ser partícipe de sua criação e manutenção, como o é nas diversas manifestações consideradas expressões da cultura popular, ele atende às “necessidades” de um público consumidor, destituído na maioria das vezes da experiência com esse tipo de teatro popular, que vê no teatro de mamulengos um meio de entretenimento. Apoiando-me no pensamento de Carvalho (1989, p. 81), considero o seu teatro desterritorializado, tal pensamento concebe que uma manifestação da cultura popular ao circular por territórios diferentes daqueles em que foi criada, quando é deslocada de sua comunidade, ela ganha valor diante de consumidores que podem também transitar por outras atividades culturais. Compreendo que Heraldo ao transformar o seu teatro para atender aos pedidos dos contratantes, redireciona uma lógica própria do mamulengo, que têm valor e sentido àqueles que possuem um pertencimento à sua criação, isto é, uma experiência com o teatro tradicional de mamulengos, para atender e entreter consumidores dissociados do processo criador do teatro. Observo que nas manifestações da cultura popular, em que esse processo de desterritorialização é observado, os sentidos, significados e valores simbólicos estão sendo dissolvidos e outros sentidos podem estar se incorporando ao tradicional para que o espectador possa assimilar com mais facilidade. Percebo que Heraldo opera essa transformação dentro do seu teatro, tematiza, adapta as falas na tentativa de fazer um teatro

politicamente correto, substitui bonecos mantendo as falas e por vezes a mesma personalidade do personagem do teatro tradicional, atende aos pedidos dos contratantes, percebe a plateia selecionando aquelas passagens que arrancam mais risadas, transforma o seu teatro em um espetáculo ao trabalhar com a intenção de atrair e prender a atenção levando divertimento e informações à plateia.

Quanto às negociações feitas com os contratantes, Heraldo comentou que até o seu modo de tratar os seus clientes havia mudado. Antes ele se aborrecia com qualquer palavra mal colocada no processo de negociação ou cara mais fechada do cliente, hoje ele diz que procura manter-se tranquilo, ser muito cordial com o cliente, manter um tom de voz mais calmo, porque, segundo ele, hoje em dia é preciso saber tratar bem o cliente para mantê-lo. Ele diz que é uma negociação comercial e percebeu que a comercialização de seu espetáculo também depende da maneira como ele trata o cliente desde o momento em que ele faz o primeiro contato por telefone. Heraldo comentou:

Eu venho me trabalhando para sempre atender o cliente com muita calma, sem me estressar. Antes se um cliente dissesse que o meu show estava caro eu desligava o telefone, eu entendia que se ele dizia que estava caro então ele estava dizendo que eu não era artista para tal preço. Hoje não, eu mostro tudo o que o meu show oferece. Procuro não me deixar afetar por pessoas sem educação ou de energia negativa.

Heraldo sempre fala muito de energias, diz sentir energia boa ou ruim quando chega ao local de apresentação e que isso também influencia na sua performance. Entendi que a energia positiva ou negativa a que ele se refere tem a ver com o seu estado de ânimo, que sofre influência da maneira como o contratante o trata e a plateia se comporta durante o seu show. Existe uma expectativa da parte dele antes de cada apresentação, principalmente quando é um contratante novo e local que ele ainda não conhece. Certo dia, quando ele estava arrumando a sua tolda para mais uma apresentação no Parque das Dunas, ele comentou:

Você acredita que eu ainda fico ansioso antes de cada apresentação apesar desses vinte e um anos de profissão? Às vezes eu fico sem dormir direito à noite por conta disso, principalmente quando tenho que fazer uma peça nova. Eu fico pensando, preocupado, ensaio as falas. Quero que tudo saia perfeito. O cliente tem que gostar para me contratar novamente. Faço o meu teatro como uma forma de ganhar dinheiro. Claro que sem o cachê das apresentações eu nunca teria chegado aos

vinte e um anos de profissão, mas acredito que não é só isso. Sinto que quando faço uma boa apresentação a minha autoestima sobe. Divirto-me junto com a plateia, e sempre soube que no teatro não se deve rir das próprias piadas, mas muitas vezes utilizo minha alegria para potencializar o show. Fica melhor, mais expressivo, e torna-se a verdadeira expressão artística. Quando não há clima eu apenas faço um show técnico. Fica bom, mas não há satisfação.

Constatei em várias apresentações de seu espetáculo essa variação na empolgação dele dentro da tolda. Mantendo sempre uma ótima qualidade do seu show, é possível perceber o seu estado de espírito dentro da tolda durante a apresentação, que pode variar entre extrema euforia, quando ele mesmo ri de suas piadas, até a um estado de desânimo, quando ele faz o que ele chama de show técnico. No primeiro estado ele se diverte, inova, cria falas na hora, se sente feliz e realizado ao sair da tolda, mas no segundo estado, ele faz apenas as falas já escrita para aquele tipo de show sem conseguir demonstrar empolgação e envolvimento com os bonecos durante a ação³⁰. Tal estado de espírito talvez seja percebido somente por quem está numa relação muito próxima a ele e o acompanha durante as apresentações, passando imperceptível à plateia. Heraldo diz que quando se empolga muito ele “entra” no boneco, isto é, ele assume o personagem deixando de ser ele mesmo. Compreendi que neste momento ele fica vulnerável a fazer uma “brincadeira”, pois ele se joga num espaço onde o imprevisto aleatório pode levá-lo a isso, porém, percebi que sempre que isso ocorre ele trata de retornar ao texto fixo da peça, mantendo o controle de toda a dinâmica e de si mesmo.

Carvalho (1989) ao refletir sobre o processo de espetacularização da cultura popular na América Latina pondera que tanto o artista quanto o público assistente são objetificados pelos agentes que contratam o espetáculo, uma vez que o artista apresenta-se alterando as bases de seus códigos específicos para deleite dos espectadores em seus momentos de consumo e de lazer e os espectadores também são objetificados, pois são seduzidos pelo artista. Complementa dizendo:

[...] Isso aponta para a estrutura subjacente de assujeitamento dos artistas e do público, estrutura que é produzida e controlada pela indústria do entretenimento ou pela ordem política que contrata o espetáculo. Há um sujeito oculto (e hegemônico) nessa interação espetacularizada; trata-se do produtor cultural ou do político contratante. (CARVALHO, 1989, p. 87)

³⁰ No capítulo dois há dois exemplos sobre este estado de espírito: o de energia positiva na apresentação de aniversário de Alyson e de energia negativa da apresentação de um aniversário de 15 anos de um adolescente da classe alta.

No Show de Heraldo a espontaneidade do artista é reprimida por ele próprio em favor de um produto modelado com o objetivo de satisfazer aos anseios de seus contratantes, que na maioria das vezes vê a cultura popular como uma forma de diversão, porém sustentando um discurso de valorização da mesma. Heraldo não mantém a forma tradicional de apresentação do teatro de mamulengos no que se refere às improvisações casuais, sequencialidade não rígida das passagens e construção das falas junto com a plateia. Ele opta por sistematizar seu teatro com enredos e textos fixos, sequência das passagens seguida com rigidez, improvisações controladas por ele, falas pré-elaboradas, não construção das falas junto com a plateia, além de mesclar os temas dos enredos do texto fixo com temas solicitados pelo cliente. É a maneira que ele encontrou para ter um produto em que ele tenha controle e o cliente tenha certeza do que está comprando. Heraldo afirma sempre que faz um teatro moderno, contemporâneo e que utiliza de elementos da modernidade para construir o seu teatro. Pedi por *email*, que ele me falasse sobre a modernidade dentro do teatro dele e ele me respondeu que modernidade é o que está surgindo como novo, que o *facebook* é moderno, o *twitter* é moderno, os avanços tecnológicos são modernos. Que os avanços nas ciências e tecnologias influenciam o homem a pensar diferente. Levam o homem a desprezar seus pensamentos antigos e a praticar suas profissões de acordo com as cobranças dessa modernidade. Prosseguiu dizendo que,

O teatro de mamulengos contemporâneo é o teatro voltado para os signos presentes na atualidade. É utilizar o computador em cena, o telefone e envolver esses objetos dentro de um texto que é solicitado pelo cliente. O teatro contemporâneo é caracterizado quando se pede um tema voltado para o que existe na atualidade. Por exemplo, já fiz um teatro com a lei 12.527 de 2011 que trata do direito à informação nos órgãos públicos. Tal peça foi pedida pela Controladoria Geral da União. Ou seja, o teatro contemporâneo é apresentado, não pelo o que o mamulengueiro quer, mas pelo que lhe é encomendado. Faço muitos shows sobre meio ambiente. O mamulengo tradicional não toca nesse tema, pois há trinta anos a questão ambiental quase não era tão importante como agora. O teatro contemporâneo busca se adequar a essas mudanças. Não fica tratando, por exemplo, de conta na bodega³¹. Não fica dizendo que negro é comer de onça, como há um texto de Ariano Suassuna que retrata o mamulengo dizendo isso. O teatro contemporâneo vai se adequando aos temas atuais, sem se preocupar em sair da tradição, ao contrário, o teatro contemporâneo busca esse choque: sair da tradição e se adequar ao mercador consumidor de arte, senão o artista morre de fome. Ninguém contrata, até porque o nome de coisas, tipo coalhada, que é uma comida preparada através do leite, não é entendido pelas novas gerações que assistem o teatro, tanto nas escolas quanto nos eventos. Buscar essa modernidade no teatro de

³¹ Estabelecimento comercial pequeno onde se vende alimentos.

bonecos é uma forma de não deixá-lo morrer, senão ficaremos sendo vistos apenas como um produto obsoleto.

Apesar de Heraldo ter consciência de que seu trabalho está embasado no teatro tradicional de mamulengos, ele procura diferenciá-lo de tal teatro, considerando o seu teatro atualizado e ajustado a esse mundo moderno. Compreende que a atualização do tema trabalhado, os elementos colhidos do mundo moderno e a satisfação da solicitação do seu cliente conferem ao seu teatro uma referência de teatro contemporâneo, um produto pronto para ser oferecido no mercado e se manter frente às inovações, mantendo não só o seu teatro, mas também o teatro de mamulengos em si.

De certa maneira Heraldo ao reelaborar e ressignificar o seu teatro mantendo um diálogo entre a tradição e a modernidade, seja inserido e mesclando elementos do teatro tradicional de mamulengos ou outros criados por ele, contribui para a manutenção de uma expressão da cultura popular conhecedora e participante de um processo secular de transformações e de atualizações da tradição num campo dinâmico que busca no passado sentidos e valores simbólicos para serem reorganizados e rerepresentados no presente. Os signos presentes na atualidade são signos que foram buscados na tradição e por isso mesmo identificáveis pela sociedade. Compreendo que a modernidade no teatro de Heraldo se manifesta dessa maneira, reelaborando e ressignificando signos da tradição mesclados com aqueles produzidos na atualidade, que por sua vez não cria nada totalmente novo, mas sim, algo que vêm de uma construção simbólica no passado.

Heraldo é um mamulengueiro que vive esse processo de construções e transformações num espetáculo da cultura popular de peito aberto. Não rompe com a “tradição”, mas sim a utiliza como base para a construção de seu teatro de mamulengos contemporâneo como ele o conceitua. Por isso creio ser importante enfatizar aqui alguns pontos a serem considerados pelo leitor para um melhor entendimento dos próximos capítulos: Heraldo se reconhece um artista popular, mas não um brincante; seu teatro é feito para o povo e não pelo povo; adapta o teatro tradicional de mamulengos ao seu teatro dissolvendo sentidos e incorporando outros; tematiza o seu show a pedido do cliente; seu teatro atualmente depende de uma instituição para se sustentar no mercado; possui um número expressivo de apresentações anuais; concebe o seu teatro como um trabalho a ser remunerado, uma mercadoria; as construções e transformações no seu teatro dependem da reação da plateia e considera as observações e opiniões de Vera sobre o seu teatro de mamulengos.

O “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins busca valores simbólicos que foram construídos no passado e os adapta, reelaborando-os aos tempos atuais para serem veiculados, vendidos e consumidos numa sociedade que se transforma com muita rapidez e que vive suas incertezas, descentramentos do sujeito, crises de identidade e afetada pela cultura de massa.

CAPÍTULO II

2 Os elementos constitutivos do show: os bonecos, a voz, a plateia e os contratos

“Eu só me dou conta que mudei quando as pessoas dizem que melhorei bastante. Não tenho tanta consciência dessas mudanças, mas tenho consciência que preciso estar sempre inovando”.

Heraldo Lins

O teatro de mamulengos é um teatro de bonecos de ação dramática que se notabiliza pelo uso de elementos construídos e reelaborados ao longo do tempo e que lhe conferem identidade, como o uso da tolda, de bonecos (em sua maioria de luvas), da voz, de passagens rápidas, de temas retirados do cotidiano, de personagens representando tipos existentes na própria sociedade, de falas improvisadas, loas, cantorias, etc., todos, elementos construtores e participantes da estrutura desse gênero teatral, que se reelabora e se transforma de acordo com o tempo, o espaço e contextos no qual atua. O mamulengueiro, ao realizar uma apresentação do seu teatro, busca uma sintonia com outros elementos que participam em sua atuação: a plateia e seus contratantes. Assim, por meio da manipulação dos elementos constitutivos de uma estrutura forjada na tradição e atualizada na modernidade, o mamulengueiro os manipula numa estrutura recondicionando, redirecionando e reelaborando valores estéticos e simbólicos para a sua plateia e seus contratantes.

Este capítulo se propõe analisar quatro elementos em que foram observadas as construções e as transformações do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins que, junto com o texto³², são determinantes para a formatação e apresentação do show. São eles: os bonecos,

³² O texto é um elemento que no show de Heraldo apresenta uma sistematização em sua construção e será analisado separadamente no próximo capítulo.

a voz, a plateia e os contratos. Os bonecos de Heraldo representam personagens encontrados em diversos teatros de mamulengos como o Benedito e o João Redondo, que possuem um lugar cativo dentro das apresentações representando hierarquias e poderes encontrados na sociedade, porém passam por transformações tendo sua personalidade e estética alteradas, dissolvendo sentidos construídos socialmente ao longo do percurso histórico desses dois personagens. Heraldo mantém também outros bonecos de personagens presentes no teatro de mamulengos como o professor, o doutor, o boi, o policial, a cobra, a filha do capitão, inserindo todos num jogo de ajustamento espacial e de linguagem condicionando-os a encenar os enredos de maneira controlada por ele. Alguns bonecos foram criados por ele, tanto a estética quanto a personalidade dos personagens, para atender a contratos ou a necessidades percebidas por Heraldo para o seu show. A voz, elemento que possui qualidades, como tom, intensidade e timbre, expressando arquétipos da sociedade e representando assim valores simbólicos, se reveste de importante função dentro do teatro, pois é uma das ferramentas de trabalho do mamulengueiro, é através dela que ele fala à sua plateia tendo os bonecos como seus mediadores. A voz, junto com o movimento performático, dá vida ao boneco, o duplo do ator. Pela sua importância dentro da estruturação do show, a voz de Heraldo é trabalhada e cuidada por uma fonoaudióloga, sua esposa Vera, para que ressoe sempre com clareza e a plateia possa compreender o texto falado. As orientações recebidas de Vera e os cuidados que ele tem com a voz contribuem para que ele a mantenha em boa forma, articulando as palavras com clareza e fazendo as mudanças de vozes (ajustes vocais) entre os bonecos com extrema rapidez indo do agudo ao grave sem dificuldades. Muda o tipo de voz de um personagem sempre que for benéfico para as suas pregas vocais, desconsiderando valores simbólicos construídos no passado e ligados a personagens específicos. A plateia é um elemento que influencia Heraldo a realizar mudanças dentro do seu show a partir de suas reações e participações. Se tal piada provoca gargalhadas, ela continua dentro do show, caso contrário ela é excluída ou burilada até chegar ao ponto de provocar o riso da plateia, tendo o cuidado de não provocar possíveis ofensas à plateia, que Heraldo considera seus consumidores. Os contratos podem determinar o tema a ser trabalhado em cada show. Dependendo do tipo de contrato Heraldo faz mudanças nos textos das passagens, tematizando os seus shows, produzindo um teatro que pode modificar seu texto a cada novo contrato. Cada um desses quatro elementos será analisado separadamente dentro das suas especificidades e observações realizadas durante a realização desta pesquisa.

Observei que Heraldo, ao construir o seu show, faz uso de uma estrutura utilizada pelos mamulengueiros, que persiste no teatro de mamulengos há muito tempo e que permite a ele incluir ou excluir elementos em seu processo de construção e de transformação de seu show. Uma estrutura formada por elementos já citados acima que as mãos do mamulengueiro modelam a cada nova apresentação. Os bonecos assumem o lugar do artista durante a ação dramática possibilitando a este representar personagens através deles. É a representação da representação. Compartilhando um posicionamento físico com os demais mamulengueiros, Heraldo se esconde por trás da tolda, se torna invisível à plateia durante a apresentação do seu show. Assim, sua presença física no show é atestada muito menos pela sua imagem do que pela sua performance com os bonecos: voz e movimento. Nesse movimento duplo de concessões, de empréstimo de voz e de movimento ao boneco dando-lhe vida e do boneco se prestar a ser o autor das falas, ou seja, aquele quem diz, Heraldo mantém em seu teatro uma estrutura criada e legitimada no passado, marcada por uma cumplicidade entre o ator e seu duplo, o artista e o boneco, o que emite a voz e o que diz. Durante a ação, a mente e o saber do mamulengueiro se estendem para fora de si e além tolda pela intermediação dos bonecos, permitindo que o show aconteça. Essa ligação estabelecida durante a apresentação entre artista e bonecos segue um fluxo vital que perpassa o próprio objeto rompendo sua superfície externa e permitindo a sua percepção. Artista e bonecos, durante a apresentação do show rompe com o que Ingold (2012) chamou de objeto, para se tornar uma coisa. Para esse autor o objeto é um fato consumado, encerrado em sua superfície, aquilo que reconhecemos sua forma como tal. Coisa seria a força vital que flui e perpassa o objeto, o que é percebido nele e produzido por ele, para ele ou através dele. A coisa é a formação e transformação do objeto durante um processo que o liberta de sua estagnação conectando-o ao ambiente exterior a ele, trazendo-o à vida, mesmo que por um instante, por imprimir nele elementos diversos de sua passagem por ela. Para Ingold (2012, p. 89), “... as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas”. O teatro de mamulengos é uma expressão da cultura popular que está sempre em processo de construção ao romper com a sua materialidade e se projetar fluidicamente durante a apresentação, que de objeto se torne coisa, voltando a ser objeto quando se fecham as cortinas. Quando em seu momento coisa, adquire forma e significado dentro de contextos sociais e históricos. Respeitando essa estrutura e ao trânsito entre objeto e coisa, o mamulengueiro Heraldo enfatiza que procura adaptar o seu teatro ao contexto atual de nossa sociedade, trabalhando os elementos que participam do

teatro de mamulengos, diz fazer um teatro dinâmico, cheio de movimentos e adaptado ao público da sociedade moderna:

Zildalte, o mundo hoje está acelerado, tudo acontece muito rápido. Ninguém mais tem paciência de ficar assistindo um teatro parado como antigamente, que as passagens demoram a dar o seu desfecho. O público hoje é outro, é mais exigente, a forma deles assistirem a um espetáculo mudou, porque estão acostumados com a televisão que traz muitas novidades. Eu trabalho muito com crianças e elas são impacientes, então eu tenho que fazer de tudo para prender a atenção delas.

Preocupado em fazer um teatro em que a plateia atual compreenda, mas que ao mesmo tempo, o reconheça quanto um produto da cultura popular, Heraldo não rompe com o já existente há tempos no teatro de mamulengos, pois segue a estrutura, talvez primeira, desse gênero teatral, já que o artista fala através de seu duplo; o boneco é a sua máscara. Ele procura dialogar com a tradição, atualizando-a na modernidade, utilizando dos seus bens simbólicos e ressignificando seus elementos, dando-lhes novos sentidos.

Canclini (2001) reflete que o culto ao tradicional não se extingue pela industrialização dos bens simbólicos, pois a modernização age sobre a tradição, mas não a suprime. Para ele, o que importa é compreender o processo de transformação da cultura popular e não o que se extinguiu:

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e o do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado. Cada vez pode prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do desencantamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que a espetacularização da mídia propicia. (CANCLINI, 2003, p. 22)

Percebi que o teatro construído por Heraldo articula elementos da “tradição” e da modernidade como uma forma de manter o seu teatro ativo no mercado. Ele procura compreender a lógica do mercado consumidor para lhe oferecer um produto da “tradição” reelaborado e ajustado à compreensão e às necessidades da plateia atual. Tal concepção foi

atestada na fala de Heraldo durante a pesquisa: “Eu preciso estar antenado com o que a minha plateia conhece para que o meu texto se atualize e ela entenda as piadas”.

A reelaboração do teatro de mamulengos ao longo dos tempos se constitui num fator importante para que ele permaneça no mercado, mantendo-se ativo e não permitindo que desapareça da sociedade. O mamulengueiro, em sua atuação com os bonecos, os traz de volta à vida. São objetos que possuem a sua própria biografia e história social no processo de coisificação do teatro. A inserção e/ou exclusão de novos elementos em sua estrutura ou na maneira de construir o teatro de acordo com o estilo de cada mamulengueiro, permite que uma rede de conexões se forme agregando elementos não findados em sua forma, mas os reunindo, combinando e redirecionando seu fluxo.

2.1 Os Bonecos

Quadro de identificação dos bonecos





Foto 04 - Benedito "pardo"



Foto 05 – Baltazar



Foto 06 – Claudete



Foto 07 - Sanfoneiro Caboré



Foto 08 - Boneco da cantoria



Foto 09 - Cabo 70



Foto 10 - Doutor Tira Teima



Foto 11 - Professor Pó de Giz

Foto 12 - Boneca Dona da
Ovelha



Foto 13 - Boneco Fumador



Foto 14 - Boneco Dor de Ouvido



Foto 15 - Xuxa



Foto 16 - Boneco Dor de Dente



Foto 17 - A Vovó



Foto 18 - Lilico



Foto 19 - Patati



Foto 20 - Patatá



Foto 21 - Fantasma



Atualmente Heraldo possui 27 bonecos³³, sendo 20 representações de gente, 1 de ser fantástico, 6 de animais e alguns apetrechos como o orelhão com um telefone na cor rosa, o porrete, a marreta, a seringa, o facão³⁴, o chuveiro, a caixa d'água, a ambulância, o carro da vovó, a queixada, o copo, a plantinha, a flanelinha, as três vassouras, os dois baldes, as duas mangueiras, os óculos escuros e o relógio de Benedito, o cotonete, a escova de dente, o *notebook* e o bolo de aniversário. Muitos mamulengueiros falam com orgulho sobre o grande número de bonecos que possuem. Saber brincar com cada um deles respeitando sua personalidade, voz e papel dentro do teatro concedem ao mamulengueiro um valor ao seu teatro, ademais, em algumas apresentações que podem durar horas, o artista precisa

³³ No início desta pesquisa eram apenas 21 bonecos.

³⁴ Em cena ele é o bisturi utilizado para abrir a barriga da boneca Xuxa que engoliu um lagarto que no momento da operação se descobre que é um jacaré.

diversificar os bonecos em cena para que a brincadeira se torne interessante e prenda a atenção do espectador. Pereira (2011, p. 134-164), constatou que a mala de Dona Dadi era composta de 30 bonecos, a do Mestre Domingos Benjamin, 35 bonecos e a do Mestre de Dadica, 40 bonecos, Alcure (2007, p. 28), ao etnografar mamulengueiros da Zona da Mata em Pernambuco, verificou que eles podem reunir em torno de 50 a 100 bonecos.

Nas últimas semanas do trabalho de campo para esta pesquisa, Heraldo disse que estava fazendo mais dois bonecos: o Patati e o Patatá, palhaços que são bastante famosos em meio à criançada por apresentarem um programa infantil na televisão. Disse que vai usá-los para cantar parabéns em shows de aniversários. Acompanhei a confecção desses dois bonecos por fotografias que Vera tirava com o seu celular e me enviava por *email* construindo uma narrativa visual de todo o processo de feitura dos bonecos Patati e do Patatá. A estreia dos bonecos se deu no dia 12 de outubro de 2013 na festa de aniversário de uma criança. Heraldo usou os novos bonecos para cantar parabéns substituindo o boneco da cantoria e o Cabo 70, que já havia substituído o Benedito e o Capitão João Redondo.

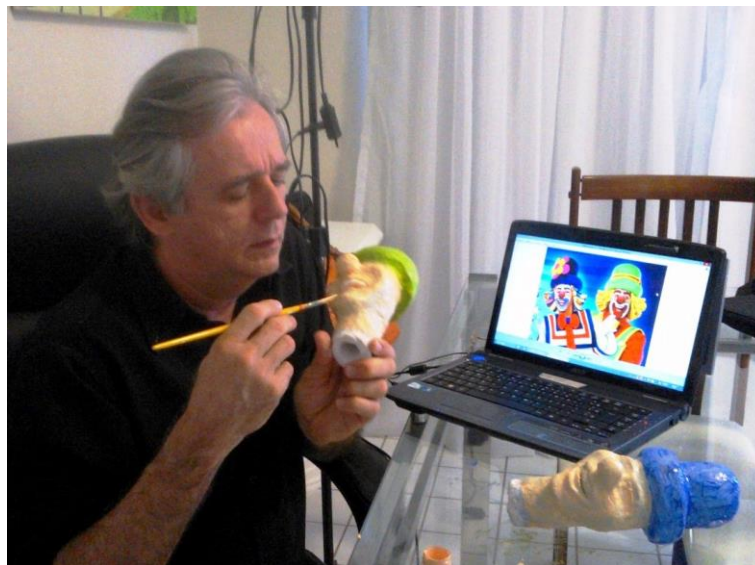


Foto 28 - Heraldo pintando um dos bonecos dos personagens retirados da cultura audiovisual, os palhaços Patati e Patatá. Fotografia tirada por Vera com um aparelho de celular e enviada por *email*.

Inserir personagens que pertencem ao mundo da cultura audiovisual parece ser prática frequente entre aqueles que fazem o teatro de mamulengos. Constatei em Pereira

(2011, p. 131) que Dona Dadi, insere em seu teatro de mamulengos o boneco Zé Bonitinho, baseado num personagem do programa televisivo “A praça é nossa” e o Zé Colméia, personagem dos desenhos animados infantis, utilizando a personalidade dos personagens nos seus bonecos. Compreendo assim, que o teatro de mamulengos apesar de possuir um corpo “tradicional” facilmente identificável, como o uso das passagens, de personagens fixos que se mantem há gerações, de loas e de cantorias, se encontra inserido num contexto social complexo que articula valores múltiplos, muitos deles disseminados pela cultura de massa, e absorve-os tanto como uma forma de aceitação quanto como uma forma de resistência, pois que, a cultura popular é dinâmica e se reelabora em meio ao povo da maneira como este consegue trabalhar as suas representações e ressignificações. A novidade de hoje pode ser um elemento a ser reelaborado no futuro, o que confere ao teatro de mamulengos uma história social, que ao longo do tempo constrói sua forma, seus significados e estruturas mais particulares, produzindo suas variações e estilos particulares de cada artista sem desconectar-se de uma estrutura construída e transformada histórica e culturalmente.

Heraldo possui duas malas de bonecos, uma marrom para os Shows Folclóricos e uma azul para os Shows Didáticos da CAERN. Cada mala carrega bonecos e apetrechos específicos para cada tipo de show contratado. Para show de festa de aniversário encontraremos um bolo³⁵ de aniversário que é carregado numa maleta separada. Apenas um boneco serve aos dois shows e por isso ele transita de uma mala para outra: o boneco do Capitão João Redondo. Personagem que juntamente com o Benedito, afirmou Heraldo, são centrais dentro do teatro de mamulengos. Ambos trazem em sua história social e biografia cultural representações sociais de poder e de subalternidade. Tais representações estão presentes no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, na figura desses bonecos. Segundo Appadurai (2008, p. 54), a forma, os significados e a estrutura das coisas são construídos socialmente e ao longo do tempo formando a sua história social que não é de toda separada da sua biografia cultural. Benedito e João Redondo são personagens representativos de um sistema social e cultural, que trazem em sua trajetória representações de valores simbólicos e de significados construídos no passado e que ainda possuem sentido na sociedade atual, representam o poder e o subalterno. Heraldo afirmou que mantém esses dois personagens em todas as suas peças por compreender que esses dois personagens dão identidade ao teatro de mamulengos. Como ele não confeccionou dois bonecos para o Capitão João Redondo como o

³⁵ Vera confeccionou o bolo utilizando papelão, isopor, tinta, flores de tecido e bijuterias.

fez com o Benedito³⁶, ele precisa sempre levar o único boneco do capitão nas apresentações, mudando de mala sempre que necessário. O objeto, em sua forma finita, transita entre as malas ajudando a compor um conjunto de objetos inertes à espera, de que alguém ou algo lhes traga de volta à vida, se traduzindo em coisa.

Para o show Didático da peça “Água Limitada”, além dos bonecos tradicionais, João Redondo e Benedito³⁷, outros bonecos estarão dentro da mala azul: a vovó, o Lilico, o Baltazar, o Damião, o mosquito da dengue, a cobra e o rato; assim como vários apetrechos: chuveiro com cano e registro para ligar e desligar a água, dois baldes, duas mangueiras, flanelinha, três vassouras, porrete, o carro preto, pá, caixa d’água, bóia, copo, vaso com plantinha, microfone, mangueira adaptada a uma garrafa *pet* com água para o banho do boneco Benedito.

Na mala marrom, preparada para o Show Folclórico, encontraremos os seguintes bonecos: o Capitão João redondo, o Benedito “negro”, a Claudete, o sanfoneiro Caboré, o doutor Tira Teima, o professor Pó de Giz, o boneco da cantoria, o Cabo 70, o fumador, o dor de dente, o dor de ouvido, a dona da ovelha, a Xuxa, o boi, a ovelha, o jacaré, o fantasma. Os apetrechos: marreta, testículos, porrete, cotonete, escova de dente, seringa, jaleco, óculos escuro, cigarro, caixa com bolachas, recipiente com talco, pandeirinho, queixada de boi, carro da ambulância e mangueira adaptada a uma garrafa *pet* com água.

Os bonecos podem ser confeccionados pelo próprio Heraldo, comprados de outros brincantes ou ganho destes, que ele trata de adaptar ao personagem que o boneco vai encarnar como aconteceu com o Damião (ganhou o boneco de outro brincante) e o fantasma (comprou de um brincante em Carpina, PE). Heraldo Usa *papel machê*³⁸ e *durepox*³⁹ para fazer a cabeça dos bonecos. Veste-os com um camisolão, por onde ele introduz as mãos, feitos em tecido colorido. Os bonecos do tipo luva não possuem mãozinhas, apenas o formato do dedo simulando os braços dos bonecos. Heraldo diz preferir fazer os braços e uma “pseudo mão” utilizando um formato tipo dedo de luva, pois fica mais fácil do boneco segurar os objetos sem correr o risco de cair das mãos e de segurar a “bruxinha” na hora da dança.

³⁶ Este assunto será tratado mais à frente.

³⁷ No Show Didático da CAERN é utilizado o boneco Benedito “pardo” que terá o motivo de sua confecção comentado mais à frente.

³⁸ Massa feita da mistura de papel e cola branca ou grude de goma.

³⁹ Massa modelável à base de resina epóxi, poliamida e cargas minerais.

O mamulengueiro artesão, aquele que faz bonecos, é o tipo mais completo de mamulengueiro, sem dúvida, ao fazer e animar os mamulengos, cumpre todas as etapas dessa arte: ele próprio imagina, esculpe, pinta e veste o boneco, configurando o personagem, dando-lhe vida quando o leva à cena. (SANTOS, 1979, p. 154).

Após uma apresentação do show folclórico personalizado de aniversário, Heraldo mostrou a coleção de bonecos da peça que ele fazia sobre a preservação do rio Potengi. Ele criou esta peça também para a CAERN. Encontrei em meio aos seus bonecos engavetados da peça do Rio, um com cabeça feita de lata e outro com cabeça feita de cano branco e *papel machê*. Hoje em dia ele não está mais apresentando essa peça, porque, segundo me relatou, é preciso fazer um “enxugamento” das passagens porque a considera desinteressante. “Preciso trabalhar mais as falas dos bonecos”, salientou.

Os bonecos utilizados por Heraldo são do tipo boneco de luva e do tipo boneco de vara. A boneca de pano, Claudete, é uma exceção dentro do seu teatro. Tem o corpo de tecido e a cabeça modelada em *papel machê* e *durepox*. Claudete⁴⁰, é filha do Capitão João Redondo, é namoradeira, interesseira, faceira e vaidosa. Apesar de representar uma moça já pronta para o casamento, seu corpo não denota erotismo com curvas e seios fartos como pode ser observado em outras bonecas de alguns teatros de mamulengos. Heraldo mantém em seu teatro a personagem filha do Capitão João Redondo, que em outros teatros recebe outros nomes como Etelvina, em Chico Daniel e Josivan, Minervina em Dona Dadi.



Foto 29 - Claudete beijando o sanfoneiro e traindo o Inácio da Catingueira.



Foto 30 - Claudete na esquina.

⁴⁰ Heraldo deu-lhe esse nome porque disse ser pouco comum nos dias de hoje e porque rima com chiclete. A rima está na fala dos personagens.

Percebi que Heraldo, sob a direção de Vera, procura fazer um teatro moral, que possa ser assistido por qualquer faixa etária e qualquer classe social. A sexualidade e a pornografia, tão comuns no teatro mamulengos, presentes tanto na estética das bonecas, como no seu comportamento e falas, na produção de Heraldo são amenizadas ao máximo.

No teatro popular de bonecos do nordeste a figura feminina pode ser representada por boneca de pano do tipo “bruxinha”⁴¹, por boneca de luva⁴², esculturas de madeira e por boneca de vara. Ao fazer a caracterização da mala de Heraldo, ele falou sobre a “bruxinha” fazendo demonstrações com a boneca enquanto falava,

A boneca do tipo bruxinha é ideal para a hora do baile, porque fica melhor para a dança. Cada boneco de luva agarra uma boneca desse jeito assim, ó. Tá vendo? Aí eu posso colocar até quatro bonecos em cena se eu quiser. No meu espetáculo eu coloco em cena só um casal dançando e ainda mais o sanfoneiro Caboré que fica sentado e fixado em cima da tolda. Mas se eu quiser posso colocar até dois casais dançando. Então eu ligo a música com o pé e os bonecos dançam. Isso dá movimentação à cena. Dá a impressão de um baile mesmo.

No teatro de mamulengos, existe um tipo de representação social da mulher que frequentemente aparece nas personagens femininas. São representações construídas no coletivo e que expressam conceitualmente a maneira como a sociedade vê a própria mulher: frágil, dócil, submissa, objeto sexual, vulgar, carentes de sexo. São bonecas que geralmente entram e saem de cena sem nenhuma fala. Algumas podem entrar em cena para dançar e para procurar um namorado que as queira. Essas personagens, mesmo demonstrando, por vezes, submissão e obediência ao homem, na maioria das vezes apresentam um comportamento vulgar. Muitas vezes representam a mulher de vida fácil, assanhada, interesseira, tipos encontrados na sociedade. A mãe do Capitão João Redondo, Dona Pelonha, no teatro de José

⁴¹ Boneca feita toda em tecido, com olhos e boca bordados, cabelos em linha ou lã, vestido colorido, muito comum nos centros de artesanato no nordeste brasileiro. Antigamente as meninas brincavam com as “bruxinhas” feitas em casa pela mãe, tia ou avó e muitas vezes era a única boneca que teriam a vida toda, principalmente nas famílias mais pobres.

⁴² Durante a performance o mamulengueiro segura a boneca pelas pernas e não por baixo da saia da boneca, “isso seria um desrespeito à mulher”, dizem os brincantes, segundo me informou Maria das Graças Cavalcanti Pereira, presidente da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos do RN, quando assistíamos a uma apresentação de teatro de mamulengos na feira do Alecrim em agosto de 2012. Existem bonecas de luva e/ou de vara nas malas dos artistas. Vi uma boneca de luva, feita em madeira, de corpo inteiro, com seios expostos e com pernas, na brincadeira do Sr. Geraldo Maia, de Santa Cruz, RN, representando uma prostituta cujo ponto principal da sua apresentação é quando ela abre as pernas para a plateia expondo sua genitália cabeluda.

Barreto do Nascimento, mamulengueiro de João Pessoa, PB, registrado por Pimentel (1971, p. 53-59), é uma dessas mulheres assanhadas, doidas para arrumar um namorado e que termina apanhando do próprio filho por não se dar ao respeito. Gomes (1975) registrou algumas falas do teatro de Bastos, na cidade de Currais Novos, RN, onde aparece Minervina, a filha do Capitão João Redondo, propondo fugir com Baltazar para casar com ele, pois ela pressupunha que seu pai não consentiria o casório, se casam na presença de um padre que os absolve de todos os pecados, numa insinuação ao cometimento do pecado original feito pelos dois.

Heraldo falou sobre a personalidade da boneca Claudete, o quanto ela é espevitada, com a seguinte fala:

Ela é assim, muito estressadinha, namoradeira, se faz de difícil quando é convidada para dançar um forró, mas depois trai o Inácio da Catingueira (Benedito) beijando o sanfoneiro. É uma interesseira. Ela é *piriguete*, prá explicar melhor, é assim que chamam mulheres desse tipo agora, né? Mas o que é mesmo uma *piriguete*?

Expliquei a ele, que terminou a conversa concordando que a Claudete é isso mesmo, uma *piriguete*.

Piriguete é uma atitude que em nossa sociedade é interpretada como mulher independente, determinada a conseguir seus objetivos interesseiros mesmo que de maneira pouco ética ou moral, que geralmente ostenta um corpo todo trabalhado nas curvas realçado pelo uso de roupas muito justas e curtas.

Observei que quando Heraldo diz que a Claudete é uma *piriguete*, ele contextualiza o seu olhar, procura uma referência num tipo de representação específica da mulher na sociedade atual para caracterizar um personagem construído no passado ligando assim o presente ao passado. Carvalho (1989), ao analisar a tradição na modernidade pondera que não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, isto é, a tradição é constituída de elementos simbólicos construídos no presente a partir de uma seleção do passado. Heraldo busca um referencial na vida moderna para compreender a personalidade e o psicológico do personagem que ele traz do passado, considerando a sua história social, mantendo o sentido e o valor simbólico da coisa. *Piriguete* é uma palavra que está em circulação atualmente em nossa sociedade, mais intensificada ainda por causa de duas

personagens da novela “Amor à Vida”, da Rede Globo, a piriguetete Valdirene e sua mãe, a piriguetona Márcia.

Ao construir a sua Claudete, Heraldo torna evidente a sua leitura pessoal deste tipo de representação específica da mulher em nossa sociedade. O seu olhar individual age no momento da construção do personagem influenciado pela sua subjetividade, experiência e pautado nos conceitos construídos no coletivo e arquivados em seu inconsciente, em sua memória. Canella afirma que a personalidade e comportamento do boneco estão diretamente ligados ao processo de criação deste. Todas as suas características no que se refere às representações sociais é conferida pelo seu criador: “O modo dessa mesma *persona* (boneco) ver o mundo, dialogar (contracenar) é determinado pelas apreciações morais e dos diferentes comportamentos sociais adquiridos pelo manipulador” (CANELLA, 2004, p. 134). Compreendi que dessa maneira, o personagem Claudete, filha do Capitão João Redondo, no teatro feito por Heraldo, sofre mudanças de comportamento ao se contextualizar a modelos encontrados na sociedade contemporânea.

No teatro de Chico Daniel, considerado um teatro “tradicional”, a boneca Etelvina, filha do Capitão João Redondo, é representada da seguinte forma:

Sua voz é bem fina. Ela mostra-se ingênua, servil e submissa, mas como a cena comprova é chegada numa dança e numa “costura”. A costura está relacionada a tirar calças. “Ela”, suas irmãs Minelvina e Vivalda e sua mãe, segundo o texto são moças faladas, moças da vida. Essa personagem quase não tem ações, em contraponto ao outro boneco que toma as iniciativas, mas quando ela se manifesta é brechado pelo mesmo “fique lá” (CANELLA, 2004, p. 140).

No teatro de Dona Dadi, segundo Pereira (2011, p.131), a filha do Capitão João Redondo se chama Minervina de Moraes e é uma figura dócil, frágil, obediente ao pai, sonha com um príncipe encantado, sensual, de formas finas, cabelos loiros e tem medo de ficar no canjerê. Diz ela: “[...] oi, eu não sei não. Papai tem umas besteiras comigo. Desse jeito eu vou terminar minha vida no canjerê! [...]”.

A Claudete, no espetáculo de Heraldo, contracena com Inácio da Catingueira, boneco Benedito “negro” que se apresenta para a Claudete com esse nome, e com o sanfoneiro Caboré. Observei que ela está longe de ser a representação da mulher submissa ou ingênua. É malcriada, teimosa, dissimulada, fala com docilidade no início ao se apresentar para a plateia

já ganhando a simpatia desta, mas ao dialogar⁴³ com o Inácio da Catingueira, sua voz fica estressada e grita perdendo a docilidade e mostrando seu temperamento arredoio. A Claudete simula certa submissão e obediência ao saber que Inácio da Catingueira tem muito dinheiro e que quer namorá-la. Ela se faz de difícil e diz ser mulher direita quando o Inácio da Catingueira quer que ela o espere numa esquina enquanto ele vai buscar o sanfoneiro Caboré, dizendo: - Não sou mulher de ficar em esquina! Desfruta de certa autoridade dentro da passagem. Diz sempre que está namorando um homem⁴⁴ da plateia e às vezes mais de um e mesmo assim, Inácio da Catingueira promete casamento após dançar com ela um forró “tocado” pelo sanfoneiro Caboré. Ela então pergunta se o casamento vai ser na igreja e no cartório, ele responde que vai ser numa delegacia. Revoltada com a resposta do pretendente, ela enche o sanfoneiro Caboré de beijos e sai de cena. Inácio da Catingueira dizendo-se traído retira o sanfoneiro Caboré de cena.

As outras figuras femininas são a Vovó do show da CAERN, a Dona da Ovelha e a Xuxa, para todas Heraldo usa o mesmo tipo de voz da Claudete, aguda e feminina. As três são do tipo boneca de luva com cabeças modeladas em papel *machê*.

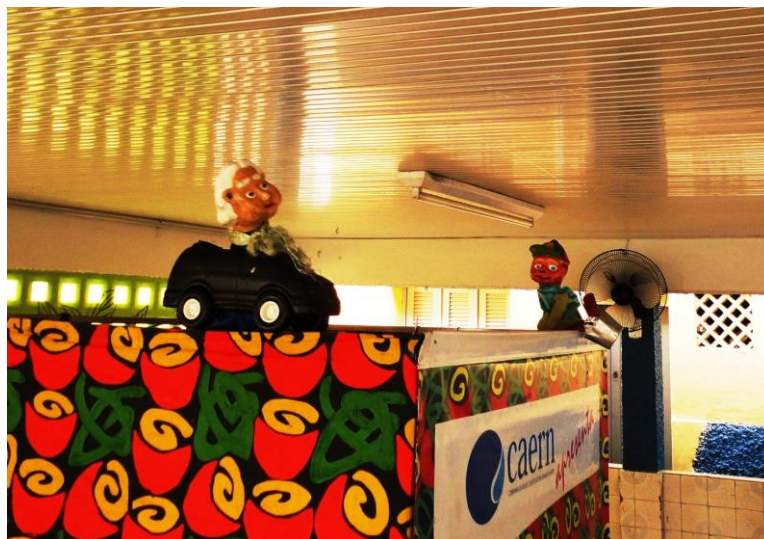


Foto 31 - Boneca Vovó levando o seu carro para Lilico lavar. Tolda sem o teto preto.

⁴³ No próximo capítulo estarei escrevendo os diálogos entre os bonecos oportunizando ao leitor a reconhecer melhor a personalidade e os arquétipos das representações sociais.

⁴⁴ Heraldo cita o nome de alguém da plateia previamente já combinado com o contratante do espetáculo.

A Vovó está sempre alegre, de bem com a vida cantarolando a música “Flor de Mamulengo” ou de Michel Teló “Ai se eu te pego!” enquanto varre a calçada. Contracena com o seu netinho Lilico, único personagem infantil do show. Lilico é um bom menino que ensina a plateia a economizar água e a preservar a natureza. A Vovó e Lilico são dois personagens criados por Heraldo para a peça da CAERN “Àgua Limitada”. O relacionamento entre a avó e o neto é exemplar, de grande respeito, carinho e amizade. Apesar da vovó, ter o velho costume de desperdiçar água, ela não êxito em aceitar que uma criança a ensine outra maneira de limpar a sua calçada e de lavar o seu carro. Ela diz: - Ai... No meu tempo podia! Com esta cena Heraldo mostra à plateia o quanto é preciso estar aberta à mudança de comportamento, que os tempos são outros. A relação de hierarquia que se constituía entre os sujeitos no passado, pautada no aspecto etário denotador de experiência e de conhecimento, hoje se configura de outra forma. A tecnologia, a informatização e o alargamento de circulação de informações, são alguns dos fatores que têm inserido o sujeito atual num universo complexo no qual a idade do sujeito não é mais sinônimo de experiência e de conhecimento como o era antes. O conhecimento hoje se dissemina em variadas esferas e através de diversos meios afetando o indivíduo independente da sua idade. Identidades estáveis no passado, onde o sujeito era posicionado socialmente e hierarquicamente, hoje passam por relocalizações dentro da sociedade, dialogando com as novidades que surgem e se reelaborando no seu processo de atualização. Assim, o personagem da vovó no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins tem a sua identidade de avó, aquela que no passado deveria aconselhar e ter seus conselhos seguidos pelo seu neto, reposicionada perante a sua relação com o seu neto Lilico. É ele quem aconselha a avó sobre o uso da água e ela aceita seu conselho, tal comportamento encontra espaço e aceitação na sociedade atual, sendo identificado e compreendido pela plateia. A identidade do sujeito é formada ao longo do tempo através de processos inconsciente, não é algo nato que o sujeito carregue durante toda a sua vida, pondera Hall, que acrescenta: “Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2002, p. 38).

A dona da ovelha e a ovelha também são personagens criados por Heraldo. Conta ele que a boneca foi criada bem antes da ovelha e entrava sozinha na passagem do consultório do doutor Tira Teima, mas que depois criou uma peça sobre a aftose, em 2003 a pedido do secretário de agricultura do Rio Grande do Norte, Sr. Iberê Ferreira de Souza e a apresentou na Festa do Boi, no Parque Aristófanes Fernandes, na cidade de Parnamirim, RN, naquele ano. O Ministro da Agricultura Sr. Roberto Rodrigues assistiu, juntamente com a governadora

do estado, na época a Sra. Vilma de Faria, e boa parte da classe política. Assim, no ano de 2004, Heraldo foi convidado pelo Ministro da Agricultura Sr. Roberto Rodrigues para participar de uma ação de combate à febre aftose no Estado do Pará. Contratado então, ele passou dez dias apresentando a peça nas cidades paraenses de Santarém, Oriximiná e Monte Alegre. Toda a articulação dessa viagem foi feita através do assessor de comunicação da SAPE⁴⁵, Sr. Ricardo Varela. As viagens de Santarém até Oriximiná e Monte Alegre foram feitas de barco através do rio Amazonas. Uma experiência que, segundo Heraldo, os bonecos falam até hoje. Após criar e utilizar a ovelha para a peça sobre a aftose, Heraldo resolveu aproveitá-la no show folclórico por esta ter ficado muito realista, diz ele: “As pessoas sempre dizem que ficou muito parecido com uma ovelha mesmo. Eu quis aproveitar este boneco”. Assim, ele colocou a ovelha para contracenar com a boneca, paciente do doutor Tira Teima e com o Benedito, que puxa um verme que sai de uma de suas narinas causando asco na plateia. Meio surda, a dona da ovelha entende tudo errado, pensa estar numa imobiliária, pois quer vender sua casa em Caicó, mas na verdade está no consultório onde Benedito está atendendo no lugar do Doutor Tira Teima, para aproveitar que já está ali ela leva a sua ovelha para Benedito consultar.

⁴⁵ Secretaria de Estado da Agricultura, da Pecuária e da Pesca.



Foto 32 - Benedito puxa um verme da narina da ovelha.

A boneca Xuxa, outro personagem criado por Heraldo, não lembra nem de longe a artista de televisão Xuxa Meneghel, que apenas empresta-lhe o nome. Entra na passagem do consultório onde Benedito está atendendo no lugar do doutor Tira Teima causando a maior confusão. Xuxa diz ter engolido um calango e Benedito pega um facão enorme dizendo que é um bisturi e que vai abrir a barriga dela. Enfia-lhe o facão e o puxa cheio de “sangue”. A plateia grita. A retirada do calango se dá por trás da tolda, apenas houve-se as vozes dos personagens. À plateia, só cabe imaginar a cena da operação para a retirada do calango. Benedito aparece puxando um rabo fazendo grande força. Quando finalmente Benedito consegue tirar o calango, constata que é um jacaré furioso.

Quatro personagens do tipo boneco de luva possuem mecanismo interno para efeito especial: o fumador, o professor Pó de Giz, o jacaré e o fantasma. O personagem do professor Pó de Giz, Heraldo tirou do teatro de mamulengos já existente e fez as suas adaptações. O professor submete o Benedito a uma bateria de perguntas geralmente envolvendo informações sobre o tema solicitado pelo contratante ou sobre o aniversariante, tem uma crise de tosse por respirar muito pó de giz e vomita água para fora da tolda causando nojo à plateia que grita neste momento. Heraldo antes direcionava o jato d’água para molhar a plateia, mas Vera o

alertou que não fizesse isso, pois alguém poderia não gostar. Hoje ele joga o jato d'água rente a toda molhando o *banner* que Vera trata de enxugar antes de guardar.

Heraldo disse que devido a pesquisa, ele estava prestando mais atenção nos bonecos, na estética, tamanho das cabeças e falas. Comentou que o personagem do professor sempre foi muito sem graça no espetáculo, houve uma época em que ele tirou o personagem, mas depois o reintroduziu no espetáculo. Falou que não sabe dizer por que a plateia não ri muito quando ele entra e refletiu:

Não sei ainda porque o professor Pó de Giz não chama tanta atenção como os outros personagens. Será que é porque é um professor e as crianças já estão de saco cheio de ver um professor. A figura do professor talvez não seja atrativa. Não sei! Será que é o tamanho da cabeça ou a voz ou o texto? Eu tenho pensado sobre este personagem que busquei na tradição. O que mexer nele para torná-lo mais atraente para a plateia?

Apesar do uso do teto preto ter dado um maior destaque visual aos bonecos, àqueles de cabeça pequena continuavam a gerar menos impacto sobre a plateia. Além do mais, percebi que a fala do professor não tem muito humor por tratar de assuntos mais sérios na tentativa de transmitir algum ensinamento à plateia afastando-se de temas usualmente tratados no teatro “tradicional” como sexo, traição, violência, dinheiro, etc.



Foto 33 - Professor Pó de Giz vomitando água rente à tolda.

O Fumador compartilha a mesma voz com o sanfoneiro Caboré, podendo se apresentar fanho de vez em quando. É mais um dos personagens que Heraldo adaptou do teatro “tradicional”. Entra em cena com Benedito que ao ser pressionado por ele, acende o seu cigarro com um isqueiro. O boneco fuma através de um mecanismo desenvolvido por Heraldo, que faz sair uma fumacinha tornando a cena muito mais realista. Com este personagem Heraldo transmite a mensagem dita por Benedito enquanto recolhe o corpo do boneco fumador de que “Quem fuma morre”. Este personagem aparece também no espetáculo de outros mamulengueiros e no de Zé Lopes, como Alcure (2007) descreve:

O Fumador também é conhecido como o Maconheiro. Na passagem, de tanto fumar, acaba se embriagando e começa a passar mal. A cena culmina com o Fumador vomitando água no público. De tanto vomitar, acaba desmaiando. Chega então o Médico, que acaba de matar o boneco. É uma passagem, sempre bem sucedida, que causa furor de risos e gargalhadas no público. (ALCURE, 2007, p. 42).



Foto 34 - Benedito retirando o fumador de cena após a sua morte.

O jacaré, que segundo Heraldo é o substituto do Jaraguá⁴⁶ no seu show, possui um mecanismo que o faz soltar “pum”. O jacaré é retirado da barriga da boneca Xuxa que chega ao consultório dizendo que engoliu um calango. Ao sair da barriga da boneca, o jacaré devora o Benedito e sai de cena. Por trás da tolda, o jacaré solta um “pum” sonorizado por Heraldo, que sobe em direção ao teto negro da tolda materializado por uma baforada de talco branco. A reação da plateia é de repugnância e de espera para sentir o odor, o que não acontece. Algumas crianças chegam a tampar o nariz neste momento.



Foto 35 - O jacaré devorando o Benedito.

⁴⁶ Figura fantástica presente no folclore brasileiro, aparece como personagem secundário no Boi de Reis.

Os dois bonecos de vara presentes no espetáculo de Heraldo, são: o sanfoneiro Caboré e o Fantasma. O Caboré se apresenta sentado em cima da tolda com as pernas para fora, abre e fecha a sanfona acompanhando a música “Flor do Mamulengo”, do grupo Mastruz com Leite, tocada num aparelho de som, que Heraldo liga e desliga usando o próprio pé. A música gravada em um *pen drive*, substitui o grupo de tocadores geralmente encontrados no teatro de mamulengos.

O Fantasma é o mesmo que representa a alma em outros teatros de mamulengos, confirmou Heraldo. É o único ser fantástico utilizado por ele e fecha o show folclórico aterrorizando a plateia com sua voz gutural, acendendo as luzes vermelhas nos olhos e subindo na tolda com seus sapatinhos pretos. Tem um pouco mais de um metro de altura, feito em tecido pintado de branco, braços longos, pernas curtas, pés calçados.

Quando comecei a observar os shows de Heraldo ele tinha outro boneco para o fantasma do Benedito, mas depois, segundo ele, dele ter assistido a apresentação de um mamulengueiro do Maranhão, o Danilo, ele resolveu fazer um novo boneco, dessa vez o boneco ficou mais realista e assustador, causando uma maior reação de medo na plateia por ser mais impactante que o seu antecessor. Percebi que Heraldo tira ideias para as construções e transformações em seu espetáculo não só pela observação das reações da plateia e pedidos de seus contratantes, mas também do que ele observa em outros espetáculos, atitude comum entre os mamulengueiros.

Em setembro de 2012, ele pegou um boneco que ele já tinha em casa. Era um boneco negro, com boca articulada que ele havia comprado tempos atrás em Carpina, PE. Fez algumas transformações no boneco, aumentou o tamanho da cabeça colocou luzes vermelhas nos olhos, sapatos infantis e pintou o boneco todo de branco. O efeito ficou muito interessante.

Ao chegar para assistir a uma apresentação no Parque das Dunas, em outubro de 2012, Vera veio ao meu encontro e disse que Heraldo queria que eu fosse a tolda armada em cima do palco, pois queria mostrar-me uma coisa. Heraldo me apresentou o novo boneco do Fantasma. Ele estava empolgado e ansioso para colocá-lo em cena e perceber a reação da plateia. Sentei-me para assistir ao espetáculo esperando pela última passagem, o aparecimento do fantasma do Benedito. Quando o boneco apareceu em cena observei que estava maior que o anterior e com uma performance mais assustadora. Como ele conseguiu fazer o boneco com pernas e pés calçados ele precisava mostrar isso ao público, então o Fantasma subiu na tolda e

se jogou em direção à plateia dizendo com sua voz gutural: _ Eu sou o fantasma do Benedito. Vou pegar, vou te pegar! A criançada gritou assustada.

O outro boneco do fantasma do teatro de Heraldo era simples, mas também causava impacto na plateia. Porém, Heraldo, na intenção de causar uma impressão bem maior com a cena que encerra o espetáculo, resolveu adotar a ideia do mamulengueiro Danilo. Ele terminou por dar uma roupagem nova à aparência do boneco tornando-o mais realista de acordo com o imaginário popular da imagem arquetípica de um fantasma. O personagem surge com uma nova aparência para a plateia, confirmando a ideia de que a indústria cultural, segundo Adorno (1947), trabalha com elementos tomados da tradição e reelaborados para serem oferecidos ao público como novidade sem romper em definitivo com o passado. Ao sustentar um elo com a tradição, a variação do espetáculo, na indústria cultural, se dá na aparência. Tal reelaboração do elemento fantástico se torna possível porque ele agrega, ao longo de sua trajetória, construções simbólicas e de representação forjadas no imaginário popular.

Pimentel (1971) comenta sobre esse personagem que exercer forte impressão à plateia:

A Alma, a quem o Diabo persegue tenazmente, é, a nosso ver, um dos mais expressivos tipos do teatro popular de fantoches do Nordeste. Vestida de branco, a cabeça muito pequena, menor que a de todos os outros fantoches, têm mãos imensas, várias vezes maiores que todo o corpo pedindo piedade, estende ininterruptamente as mãos desproporcionais. O movimento contínuo dessas mãos enormes em sua angústia causa forte impressão. (PIMENTEL, 1971, p. 9).

O Fantasma em Heraldo é um ser fantástico, construído no imaginário coletivo, que traz o sobrenatural para ser lembrado durante o espetáculo.



Foto 36 - O Fantasma do Benedito.

Os outros bonecos são todos do tipo boneco de luva: Dr. Tira Teima, o Dor de Ouvido, o Dor de Dente, o Menino, o Cabo 70 e o boneco da cantoria, o Capitão João Redondo, o Damião, os Beneditos, o Baltazar, o Patati e o Patatá.

A representação de um médico no teatro de mamulengos é comum. No show de Heraldo ele aparece com o nome de doutor Tira Teima, que utiliza a mesma voz de Damião, supermetalizada como diz Heraldo. Contracena com o Benedito num consultório médico, mas precisa sair e deixa o vaqueiro astuto em seu lugar que tenta ganhar dinheiro cobrando as consultas e causando a maior confusão com os pacientes.

O Dor de Ouvido, personagem criado por Heraldo, contracena com Benedito no consultório do doutor Tira Teima. Benedito enfia-lhe um grande cotonete como forma de tratar a sua dor de ouvido.

O boneco Dor de Dente chega ao consultório do doutor Tira Teima com a voz abafada por estar com a boca inchada devido ao dente infeccionado e encontra o Benedito que o atende fazendo graça com a sua dentição estragada. Benedito aplica-lhe uma grande seringa de anestesia e com um esforço enorme arranca-lhe a queixada, que na verdade é uma queixada de boi verdadeira. Benedito, ao levantar a queixada supostamente arrancada da boca do boneco causa gritos e gargalhadas na plateia. Heraldo conta que esta piada ele adaptou do circo.

O Cabo 70 e o boneco da cantoria são bonecos que foram incluídos recentemente no show, após o início desta pesquisa. Heraldo afirmou ter sentido a necessidade de diferenciar as aparências dos bonecos em cena evitando assim a repetição do Benedito “negro” e do Capitão João Redondo. Ele entende que assim o seu teatro fica mais dinâmico e interessante.

O Cabo 70 é um personagem muito utilizado no teatro de mamulengos, representa autoridade policial, aquele que vai impor a lei, a ordem, o respeito, mas que termina sendo desacreditado e ridicularizado por Benedito. O Cabo 70 entrou no show de Heraldo substituindo o Capitão João Redondo numa cena do Show Folclórico, ganhou voz nova, mas usa a mesma fala que era do Capitão João Redondo na cena. Heraldo falou sobre esse personagem atribuindo-lhe características psicológicas similares às do Capitão João Redondo. Disse ele:

Ele pensa que é a autoridade do pedaço, se diz um policial da cidade, vai entrar em cena para ajudar o Benedito a pegar um ladrão. Se faz de valente, de sabe tudo, mas vai servir de escada para o Benedito. Termina apanhando de Benedito e sendo socorrido por ele.

O boneco da cantoria, não foi batizado com nenhum nome ainda, foi criado por Heraldo e está substituindo o Capitão João Redondo na cena da embolada. No início utilizava a mesma voz do Capitão João Redondo, mas depois Heraldo criou uma voz para ele. Os dois bonecos contracenam com o Benedito “negro”.



Foto 37 - Bonecos que participam das substituições. Capitão João Redondo, boneco da cantoria e Cabo 70.

As representações de animais, além do jacaré, são todos conhecidos pela plateia: do tipo boneco de luva têm o jacaré, o boi e a ovelha, do tipo boneco de vara têm o mosquito, e do tipo boneco comum, tipo bichinho de pelúcia, tem o rato e a cobra.

Ao confeccionar um boneco, Heraldo não procura representar uma pessoa em especial. Perguntado se ele já havia representado algum conhecido seu nos seus bonecos, ele respondeu que não, que sempre procurou fazer figuras anônimas. Percebi que alguns bonecos foram construídos mantendo características físicas e de personalidade iguais às aquelas encontradas em seus respectivos personagens do teatro de mamulengos, como: o Capitão João Redondo com a cabeça grande e a pele branca; o Benedito, cabeça pequena, tez negra, vaqueiro com chapéu de couro; o Fantasma, alto, todo branco e de braços longos. Outros bonecos ele criou a feição estética, mas manteve o personagem e a personalidade do boneco, como o professor Pó de Giz, doutor Tira Teima, Claudete, sanfoneiro Caboré, Damião, Baltazar, Benedito “pardo”, Cabo 70 e outros ele criou tanto o personagem como a sua personalidade e a sua estética, como a Vovó, a Xuxa, o menino, a Dona da Ovelha, o Dor de Ouvido, o Dor de Dente, o boneco da cantoria. E os palhaços Patati e Patatá que foram criados tomando como modelo dois personagens veiculados na cultura de massa e na cultura audiovisual e que entram em cena apenas para cantar parabéns ao aniversariante, papel que era desempenhado por Benedito e João Redondo e depois pelo Cabo 70 e Boneco da Cantoria.

Canella (2004), ao refletir sobre o processo de construção dos personagens em sua pesquisa compreendeu que:

As personagens vêm se criando e se refazendo durante todo o percurso de sua vida. Elas são encenadas de forma que possam ser transmitidas e lidas dentro de um contexto específico. Muitas vezes essa vontade de ser entendida cria formas fixas em sua configuração (matéria, característica estrutural, figurinos, etc.) e de se apresentar (texto, ações, diálogos, etc.), o que fica evidenciado, muitas vezes, como algo durável e universal, incensado pelo censo comum. (CANELLA, 2004, p. 133-134).

Analisando as narrativas de Heraldo ao se referir à confecção de seus bonecos pude perceber que ele tem na tradição e na própria sociedade um referencial para a sua criação. Não rompe totalmente com a tradição na criação dos personagens e estética atribuídas a eles, mas se liga de certa maneira ao que foi criado e legitimado no passado para ser reconhecido como um teatro da cultura popular. Todas as suas criações e construções partem de um referencial de tipos que ele observa na sociedade, em outros teatros ou de construções coletivas do imaginário popular.

Das representações de animais destaco aqui o Boi, apresentado no show folclórico e que no teatro produzido por Heraldo é apenas uma referência ao personagem do boi presente no teatro de mamulengos⁴⁷. É um boneco criado por Heraldo para uma peça sobre a aftose e é marcado por diferenças plásticas em relação aos encontrados em outros teatros de mamulengos. O Boi em Heraldo tem papel a desempenhar dentro da cena incluindo voz e fala monossilábica. No teatro dele tem aparência com um touro de verdade com testículos enormes e chifres de verdade comprados por Vera no mercado público do Alecrim, em Natal, RN. Quando falamos sobre o boi ele enfatizou que:

Eu não uso o boi do Boi de Reis como os outros brincantes da tradição. Eles usam um boi todo colorido, que entra e sai de cena muitas vezes só por entrar sem fazer parte do enredo. Não tem lógica. Cada boneco em cena tem que ter um papel a desempenhar dentro da passagem. O meu boi eu fiz para parecer com um boi mesmo, usei papel *machê*, couro, tecido e esses chifres de verdade que Vera comprou. Olhe só, é chifre mesmo, de boi, pegue! O meu é diferente. O deles é mais ou menos como esse aqui, olhe! (pegou um enfeite em cerâmica representando o boi, do Boi de Reis, que ele havia ganho como lembrança num evento).

⁴⁷ O boi no teatro de mamulengos migrou da dança Boi de Reis. Alguns mamulengueiros tanto dançam o boi como colocam boneco, como é o caso do mamulengueiro Tio João da Quadrilha, de Natal, RN. Heraldo Lins não dança o Boi de Reis.



Foto 38 - Momento em que Heraldo falava sobre o Boi.

Heraldo tem alguns bonecos guardados, alguns inacabados, que ele arruma quando precisa de um novo boneco em seu espetáculo. Dependendo da importância do personagem dentro do enredo, ele cria o boneco com características físicas que atenda à personalidade do personagem ou arruma um boneco já existente para fazer parte do elenco. No início dessa pesquisa, disse que mantém a tradição de fazer o boneco feio para ficar mais cômico. Ressaltando algumas características como o cabelo assanhado, os dentes estragados, os olhos esbugalhados, ele busca referência na própria sociedade dando uma maior dimensão do que a encontrada. A intenção é surpreender a plateia com os efeitos plásticos atribuídos a cada boneco e provocar o riso pelo feio e pelo grotesco.

Meses depois, Heraldo comentou que, após o início de sua contribuição para esta pesquisa, ele está mudando a maneira de ver seus bonecos e seu show, pois ele tem refletido sobre o meu olhar, minhas observações e questionamentos ao fazer-lhe as perguntas em relação ao seu show. Refletiu que talvez não seja tão importante ressaltar uma feiúra na aparência dos bonecos para provocar um impacto na plateia, concluindo que hoje, ele considera mais importante, a performance com os bonecos e um texto interessante. Em uma de suas falas fez a seguinte reflexão:

Sabe que agora eu venho percebendo o tamanho das cabeças dos meus bonecos. Estou observando que elas são pequenas demais. Acho que não se destacam muito

em cena, o que você acha? Veja a cabeça de Baltazar e de Damião, são bem maiores em relação ao professor Pó de Giz. Está desproporcional, não acha? Estou pensando em fazer uns bonecos maiores para chamar mais atenção. O que você acha?

Quase sempre, o mamulengueiro ao criar o seu boneco, lança mão de referências de um acervo tradicional de bonecos que ele conhece ou termina por criar algum boneco com características plásticas novas. Os bonecos tradicionais se repetem de um mamulengueiro a outro, se assemelhando esteticamente e mantendo características na aparência física o que os faz serem reconhecidos por aqueles que conhecem o teatro de mamulengos. Cada fabricante é autor do boneco, tem o seu estilo. Quanto à estética dos bonecos Alcure (2001, p. 53) comenta que mesmo um brincante recebendo influência de outro, jamais irá fazer o seu boneco idêntico ao do seu mestre. Diz ela: “Conhecendo-se os mamulengueiros artesãos e seus estilos, é possível distinguir-se quem fez cada boneco”.

Os dois bonecos centrais no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, são personagens que representam o poder e o subalterno, personificados na figura do Capitão João Redondo e do Benedito. São personagens materializados em bonecos de luvas e que no show de Heraldo, têm seus valores simbólicos ressignificados ao serem substituídos em cena por bonecos de diferente estética, que passam a interpretar o mesmo papel no show, sem que sejam criadas novas falas e novos enredos, mantendo a relação de hierarquia e poder entre eles apesar de já não atender à aparência plástica desta representação criada no passado, cabeça grande e pele branca para o poder e cabeça pequena e pele negra para o subalterno. Observei que o espaço ocupado por esses dois personagens centrais no show de Heraldo vem sendo reduzido aos poucos em relação ao que foi observado no início desta pesquisa. As substituições dos bonecos têm sido feita por Heraldo com a intenção de dar maior movimento ao show com a entrada e saída de bonecos diferentes, o que, segundo ele, causa um maior impacto na plateia que ele acredita esperar sempre pela novidade.

Jasiello (2003, p. 54) salienta que o personagem Benedito “[...] é o irreverente que corresponde à enorme maioria sofrida, esfomeada, explorada e humilhada que, com astúcia e coragem, revolta-se e, pelo menos em determinadas circunstâncias, termina por derrotar a opressão”. O boneco Benedito, também chamado de Baltazar ou de Gregório por outros mamulengueiros, é um boneco de pele negra, cabeça pequena, que representa a voz do povo desvalido. Pimentel (1971, p. 6), caracteriza o personagem Benedito como o vaqueiro herói popular que surra e desmoraliza o Capitão João Redondo, apesar de ser franzino, esmirrado,

fraco, de voz fina, pequeno, que, para o autor, é a representação do pobre que reage à dominação dos poderosos. O autor salienta que o Benedito é uma figura que sintetiza um grupo de indivíduos tanto pela sua cor quanto pela sua profissão de vaqueiro, que até o seu nome se identifica com o povo mais humilde, visto que, na Igreja Católica, existe um santo negro com este nome e muitas pessoas de cor batizam seus filhos com o nome do santo. Sobre o personagem Benedito, Pimentel (id.) acrescenta ainda,

Benedito, fruto inconsciente da inconformação do povo nordestino, descende de uma linha de fantoches populares desde a Idade Média em toda a Europa, como Don Cristóbal (Espanha), Hans Wurst (Alemanha), Punch (Inglaterra), Jean Klassen (Áustria), Hans Pikelharing (Holanda), Karagauz (Turquia), Guignol (França), Pucinella (Itália). Todos estes fazendo crítica de costumes, revoltando-se contra injustiças, fazendo, eles próprios, a justiça à sua maneira, simbolizando a revolta das classes oprimidas contra qualquer forma de opressão. (PIMENTEL, 1971, p. 7).

Muito mais do que considerar o objeto, boneco, encerrado em sua superficial forma e aparência, que também traz sentidos e significados, há de se considerar a sua história social e biografia cultural, construídas através de um longo percurso através do tempo em contextos variados, sendo afetado por um processo agregador e desagregador de valores sociais e simbólicos por onde atuou. Ao analisar o boneco Benedito observa-se que ele é um personagem que não se manteve inerte no tempo apesar de manter sempre uma posição de oposição ao poder dominante, mas transitou de mão em mão, de sociedade em sociedade, se moldando, se transformando, se construindo e reconstruindo, se coisificando, compartilhando aqui nesta curta reflexão com o pensamento de Ingold (2012) sobre coisa e objeto.

Hoje, no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins atuam três bonecos que representam o personagem Benedito. No início desta pesquisa observava-se apenas dois bonecos Beneditos atuando nos shows de Heraldo, um que atuava nos Shows Folclóricos, o Benedito negro e outro que atuava no Show Didático, o Benedito pardo, cor assim definida por Heraldo. Depois entrou um terceiro com o nome de Baltazar no Show Didático para a CAERN, substituindo o Benedito pardo em algumas passagens. Percebi que a diferença entre eles está em suas características físicas, não em sua personalidade ou posição em relação aos demais personagens. O Benedito “negro” tem a pele negra, cabeça pequena e usa chapéu de couro, seu aspecto é de astúcia. O Benedito pardo tem a pele escura, quase esverdeada, olhos amendoados, bigode e cabelos lisos e aspecto de galã sedutor. O Baltazar, que assumiu as

falas do Benedito pardo numa passagem da peça da CAERN e que foi colocado em cena com a intenção de surpreender a plateia, segundo Heraldo, tem a pele branca, olhos esbugalhados, cabelos pretos e espetados, cabeça grande e aspecto de lesado.

Numa apresentação no Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI), no bairro Nazaré, Natal, RN, antes de começar a apresentação peça da CAERN, “Água Limitada”, Heraldo me avisou que iria ter a cena do chuveiro. Fiquei atenta. Quando chegou a hora do boneco Benedito entrar em cena, no início do show, em seu lugar apareceu outro boneco, mas com o mesmo nome. Ouve uma substituição do boneco negro. Especialmente nesta peça criada para a CAERN, o Benedito “negro” não aparece. Após a apresentação ele me explicou o porquê da troca dos bonecos.

Certa vez a assistente social da CAERN, após assistir a peça “Água Limitada” pediu que ele mudasse a fala do boneco Benedito na seguinte parte:

JOÃO REDONDO: _ E você não toma banho não?

BENEDITO: _ Só quando a chuva me pega no meio do caminho é que eu tomo banho.

Segundo a assistente social, isso poderia ser entendido como uma discriminação ao negro, associando-o à sujeira. Heraldo manteve a fala, não quis mexer no texto. Achou melhor confeccionar outro boneco e colocar no lugar do Benedito negro, porque de qualquer forma o boneco iria levar uma chuveirada durante a cena, observou ele.

O novo boneco tem a pele parda quase esverdeada, nem é negro e nem é branco, sua etnia é indefinida, é um mestiço que pode muito bem estar representando as misturas étnicas no Brasil. Sempre que ele apresenta a peça da CAERN em que o Benedito toma banho de chuveiro, ele utiliza este segundo boneco, mestiço, de pele parda (classificação da cor feita por Heraldo), olhos amendoados, grandes e de pálpebras caídas, usando bigode e sobrancelhas grossas, cabelos lisos e bem penteados parecendo que usa brilhantina. Uma mistura do Benedito “negro” com um artista de cinema, sedutor e galante. Sua voz é a mesma do Benedito “negro”, de tom grave, firme e segura. O Benedito pardo manteve características psicológicas do personagem tradicional, como astúcia e malícia, fazendo uso de gozações e de trocadilhos, mas se tornou politicamente correto, ensinando a plateia sobre diversos temas que hoje são trabalhados em escolas, campanhas televisivas feitas por instituições, como combate

ao mosquito da dengue, aos cuidados com a água e com a natureza, noções de higiene, de boa convivência, etc. O Benedito adaptado por Heraldo está mais para apaziguador de conflitos do que provocador destes. Além destas observações, percebi também que o Benedito em Heraldo é um personagem que demonstra segurança e boa autoestima.

O boneco Benedito segundo Canella (2004) é um personagem retirado do imaginário popular, de construção coletiva, que descende de *personas* desregradas do teatro que chegou ao Brasil trazido pelos portugueses. É um personagem de qualidades universalizantes como acontece com muitos dos personagens da cultura popular, portanto representáveis. Aqui no nordeste ele se constitui como:

[...] um matuto, esperto, faceiro, brincalhão, ingênuo (ou se faz de ingênuo?), ágil, bufão, debochado, luta contra a ordem estabelecida, é desmistificador da glória dos poderosos e dos ricos, um desprezador do poder e que gosta de reverter às hierarquias. Esses são alguns adjetivos que lhe podem ser dado. (CANELLA, 2004, p. 128).

Os personagens do teatro de mamulengos são o resultado de uma longa genealogia de *personas* que foi se modificando através do tempo até chegar ao que conhecemos hoje. Os nomes Benedito e Baltazar, são nomes de santo e rei mago respectivamente na Igreja Católica, ambos possuem pele negra. Esses nomes migram do sagrado para o profano nomeando o boneco. O teatro de bonecos no nordeste brasileiro tem procurado manter elementos que lhe dão identidade e um desses é o boneco Benedito que por representar o subalterno, a voz do povo e dos injustiçados, ainda hoje é confeccionado com sua pele na cor negra. É uma característica desse personagem quando de sua criação em meio aos escravos. Porém Santos (1979, p. 34) comenta que o mamulengo é um fenômeno vivo em constante transformação porque tem a facilidade de incorporar fatos do cotidiano. O Benedito em Heraldo mudou não só a voz⁴⁸ que se tornou mais segura, mas também as suas características plásticas para atender a um pedido de seu contratante. A sua pele começa a clarear passando de negra para parda. Teve sua aparência modificada, mas manteve as suas características psicológicas, suas falas e sua posição dentro do teatro.

Preocupado em manter um contrato com a CAERN e não promover o preconceito racial, Heraldo criou um boneco em que algumas etnias podem se identificar com ele devido

⁴⁸ Essa mudança será comentada mais à frente.

às suas características plásticas: pele parda, olhos negros, grandes, amendoados e cabelo liso. Dessa maneira ele apaziguou possíveis conflitos que poderiam vir a existir. Heraldo afirmou ter mudado o boneco Benedito de “negro” para “pardo” porque não queria mexer no texto e que queria manter o contrato com a CAERN.

Compreendi que foi uma transformação que ocorreu de fora para dentro do teatro para evitar possíveis conflitos com o preconceito racial, mas que afeta o interior desse teatro, pois que, para não associar o “negro” à sujeira, Heraldo termina por mudar uma representação que vem da “tradição” arquetípica e simbólica do subalterno, que agora com o novo boneco, pode também ser reconhecido pela sua nova cor. O novo boneco perde o chapéu de couro representando o vaqueiro. O Benedito da “tradição” já não pode mais ser reconhecido pela sua cor de pele nem por sua profissão de vaqueiro, como identificado por Pimentel (1971). De bigode e cabelos “abrilhantados” (interpretação pessoal da autora), ele amplia o campo de identificação com o povo, por já não identificar apenas uma única classe de indivíduos: negros e vaqueiros. De certa forma, Heraldo, ao criar o novo boneco, aponta para um panorama amplo de um povo miscigenado que também se sente oprimido pelo poder, povo este que não se constitui só de negros, mas de uma classe inteira que agora pode ser representada através do personagem do Benedito “pardo”.



Foto 39 - Bonecos Benedito “negro” e Benedito “pardo”

Numa das várias apresentações que fui ao Parque das Dunas⁴⁹ ele me falou que iria mudar o Benedito e o João Redondo na apresentação que faria na Festa do Boi naquele ano⁵⁰. Disse ter observado que ao fazer a peça da CAERN sempre que esses dois bonecos voltavam à cena alguma criança comentava que eram os mesmos bonecos, que estava repetindo. Isso o estava incomodando. Ele comentou que as crianças hoje estão acostumadas com a televisão, com informações rápidas e com muitas novidades.

Eu tenho que estar me atualizando o tempo todo, acompanhar as mudanças. Não dá para ficar fazendo um teatro como os outros mamulengueiros fazem, como se fosse uma brincadeira. Meu teatro não é brincadeira, levo a sério o que eu faço. Eu pesquiso, estudo, observo o que o público deseja ver e dou a ele o que ele espera. O que me interessa é satisfazer a plateia, é fazê-la compreender meus bonecos. Meu teatro é atual. Eu faço um teatro de mamulengos contemporâneo.

Diante da situação, Heraldo resolveu fazer nova mudança e dessa vez mais radical. Pegou dois bonecos e inseriu-os no espetáculo para fazer as falas de Benedito “pardo” e do Capitão João Redondo na passagem que o Capitão João Redondo ensina a Benedito como lavar uma caixa d’água e na que Benedito tem que matar o mosquito da dengue.

Na Festa do Boi que acontece anualmente no Parque de Exposições Aristófares Fernandes, em Parnamirim, RN, além é claro da exposição e comercialização de bois e outros animais de criação, tem uma programação bem variada: feira de artesanato, shows musicais, exposições de arte, estandes de instituições públicas e privadas mostrando seus produtos, praça de alimentação e show de mamulengos.

Eu estava curiosa para ver os novos bonecos. Como seria o novo Benedito que de “negro” se tornou “pardo”, e agora, que características ele teria? E o Capitão, como estaria? Resolvi fotografar aquela primeira apresentação dos novos bonecos. O espaço era muito apertado, não tinha lugar para sentar, a plateia foi se posicionando em pé em frente a tolda e em pouco tempo os dois corredores estavam tomados de gente impedindo a passagem. O show começou como de costume, com a música “Flor de Mamulengo” gravada pelo grupo Mastruz com Leite, ele orientando a plateia sobre o momento em que entra a música, que não é o fim do espetáculo e que eles deveriam responder as perguntas feitas pelos bonecos.

⁴⁹ Ele é frequentemente chamado para se apresentar lá.

⁵⁰ 2013.

Quando chegou o momento da cena em que o Capitão João Redondo ensina a Benedito a lavar uma caixa d'água entraram os dois bonecos novos. O papel do Benedito “pardo” agora era interpretado pelo boneco Baltazar⁵¹ nesta passagem, um boneco de cabeça grande, cabelo preto espetado, nariz longo e fino, olhos pintados e esbugalhados, rosto largo e pele branca. Com sua aparência de lesado não lembra em nada o Benedito “negro” vaqueiro, esmirrado, cabeça pequena, porém forte e valentão. Nem tampouco a aparência de autoconfiança e de galã do Benedito “pardo”. A aparência do boneco mudou radicalmente, sua voz foi emprestada do sanfoneiro Caboré, mas o texto fixo continuou o mesmo dito pelo primeiro boneco Benedito que atuou na peça da CAERN, o Benedito “negro”, assim como também se manteve as suas características psicológicas e a sua posição dentro do teatro em relação aos outros personagens. Houve uma transformação radical na estética dos bonecos, a pele sofreu um branqueamento, a cabeça aumentou de tamanho, a expressão facial se transformou.

Conclui que Heraldo terminou por dissolver o sentido simbólico de um personagem criado em épocas passadas, fruto da construção coletiva para representar o povo submisso e sofredor, como pontuam Santos (1971) e Jasiello (2003). O boneco Benedito, de cabeça pequena e de pele negra é “[...] o protótipo do explorado, sem prerrogativas sociais; [...]” (JASIELLO, 2003, p.48). Esse tipo de representação social perdeu espaço no teatro de Heraldo. É outro boneco que atua, que em sua aparência não lembra em nada o Benedito “tradicional”. O seu Benedito pardo e o seu Baltazar, menos que representar em sua aparência uma expressão criada em meio ao povo num passado distante, que retrata a sua condição de subalterno diante do poder, revela uma construção individualizada do personagem que se apropria do que já existe, o Benedito negro, e o reelabora dando-lhe outra aparência, mudando seu aspecto de astuto para sedutor e depois para lesado, porém mantendo um diálogo com o poder representado pela figura do Capitão João Redondo. No show de Heraldo, já não é percebida a representação e a relação de poder entre esses dois bonecos, através da plástica dos bonecos, mas tão somente pelo que cada um diz, pelo diálogo entre eles. Ao reelaborar esteticamente esse personagem do teatro de mamulengos que ele recebeu por herança da cultura popular, Heraldo objetivou atender a um mercado consumidor que na compreensão de Heraldo, pede novidade. Ele diz:

⁵¹ Benedito e Baltazar são os mesmos personagens, muda apenas de nome.

Não mudo as falas, mas mudo os bonecos. Tenho feito isso porque cada vez mais as crianças pedem novidades, não querem repetição. São muito visuais. São acostumadas com a tecnologia, o vídeo game, a televisão estimula elas com muitas novidades, com muitas imagens. Tento fazer um teatro interessante, que prenda a atenção delas, porque é difícil prender a atenção de crianças durante quase uma hora. Por isso também diminuí o tempo para 45 minutos no show folclórico, enxuguei mais as passagens. Há muito movimento na performance com os bonecos. Meu teatro é assim, muito dinâmico, tem muito movimento.



Foto 40 - Benedito “negro”, Benedito “pardo” e Baltazar. Todos com uma só personalidade, características psicológicas e permanência das falas, porém com expressões faciais e plásticas diferentes.

Quanto ao Capitão João Redondo, na passagem da lavagem da caixa d’água na peça da CAERN, ele passou a se chamar de Damião e se tornou albino⁵², de pele branca, rosto longo e cabelos de pelúcia amarela quase branca. As cabeças dos bonecos Baltazar e Damião possuem quase o mesmo tamanho. O texto não mudou o que mudou foram os bonecos e a qualidade da voz deles. O Damião ficou com a voz do doutor Tira Teima e Baltazar com a voz do Caboré, o sanfoneiro. Como eles não estão no mesmo quadro Heraldo optou em repetir as vozes do que em criar novas. O sucesso naquela primeira apresentação foi grande, com a plateia correspondendo com muitas risadas. Esses dois bonecos permanecem até hoje fazendo as passagens da lavagem da caixa d’água e da perseguição e morte do mosquito da dengue.

⁵² O próprio Heraldo definiu sua aparência dessa maneira.

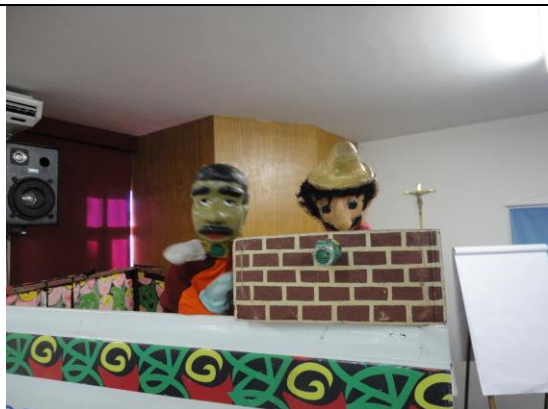


Foto 41 - Benedito “pardo” e João Redondo na cena da caixa d’água (antes).



Foto 42 - Baltazar e Damião na cena da caixa d’água (atualmente).

Em conversa com Heraldo falei que ele já havia comentado da sua necessidade em mudar os bonecos para manter seu teatro mais dinâmico e atraente para a meninada, mas eu queria saber por que aquela mudança tão radical na aparência dos bonecos. Ele disse que já tinha aqueles bonecos que estavam inacabados e guardados há algum tempo, então o que ele fez foi terminar de arrumar os bonecos e introduzi-los no seu show.

Compreendi que não houve uma preocupação por parte de Heraldo em dar continuidade à aparência de Benedito e de João Redondo dentro das características mais tradicionais observadas até então. Em nossas conversas ele sempre repete que não quer fazer um mamulengo preso no passado, quer sim fazer um teatro da cultura popular que seja interessante para essa geração, um teatro em sintonia com a modernidade, um teatro atualizado, um mamulengo contemporâneo, como ele sempre diz.

Perguntei por que o nome Damião. Ele disse que é um nome popular por causa do santo, mas que não é muito utilizado para dar nome às crianças hoje em dia. Que muitas vezes as pessoas da plateia se veem no boneco e às vezes se aborrecem com isso. Um boneco com um nome muito comum pode causar constrangimento para o seu xará presente na plateia. Porém, tal constrangimento pode ocorrer não só pela igualdade de nomes entre o boneco e alguém da plateia, pode ocorrer também quando o boneco insere em suas gozações nomes de pessoas da plateia, um procedimento típico do teatro de mamulengos. No *email* enviado por Heraldo ele relata um episódio ocorrido há alguns anos atrás e que o fez pensar muito nas tiradas que faz com a plateia.

No quadro de Claudete, Benedito diz que quer dançar com Claudete. Ela se nega até ele dizer que tem muito dinheiro e ela aceita. Uma certa vez, em uma festa de despedida de solteiros, o casal me contratou para alegrar a festa. Na hora que Benedito disse que tinha muito dinheiro e Claudete foi para junto de Benedito dizendo que queria dançar com ele, Benedito, naquela festa, disse que Claudete era interesseira igual a Juliana. Passados alguns meses, encontrei Juliana na fila do cinema e ela veio me perguntar quem tinha autorizado a chama-la de interesseira, e eu disse que fazia parte da brincadeira. Ela disse que eu havia perdido a cliente, pois nunca mais me contrataria, porque todo mundo ficou tirando onda com a cara dela e ela ficou sendo a noiva interesseira. Em tempo. O noivo era realmente rico e ela colega de faculdade. Depois desse mal estar deixei de dizer que Claudete era interesseira igual a alguém na plateia.

Esse controle com o que os seus bonecos dizem é mais feito por Vera do que por ele mesmo. Após cada apresentação ela tece suas considerações e chama-lhe a atenção para o que ele disse durante a apresentação. Ela pontua o que ela considera impróprio para o teatro dele que possa vir a ofender a plateia. Ela faz a censura propriamente dita. Veta o que deve ser vetado para que a moralidade dentro do seu teatro não seja afetada. Cuida para que as falas dos bonecos não gerem preconceitos. Ela comentou que o sanfoneiro Caboré tem os olhos esbugalhados e falou para Heraldo não chamá-lo mais de “olho de fusca ou olho de sapo” por causa do *bullying*. Comentou-me ela: - “Ele não pode colocar apelido no boneco para não incentivar as crianças a fazerem o mesmo com os coleguinhas. Diga olho bonito ou coisa parecida!” Lembrando que hoje existe lei contra o *bullying* e campanha de conscientização sobre o tema principalmente nas escolas e em mídias televisivas. Heraldo é lembrado por Vera sobre as leis vigentes, os bons valores que precisam ser trabalhados e a proposta de fazer um teatro politicamente correto, relocando-o a um espaço construído por ele para os seus bonecos dentro do show.

O Capitão João Redondo é um dos personagens centrais do teatro de mamulengos emprestando seu próprio nome a esse tipo de teatro no Rio Grande do Norte. É um personagem que demonstra autoridade, se coloca como dono da situação, tenta comandar a brincadeira, mas é ridicularizado por Benedito. 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 Show Folclórico feito por Heraldo, o Capitão João Redondo tem uma filha chamada Claudete, já analisada neste capítulo. A mãe do Capitão não existe e ele não bate em ninguém, ao contrário, apanha de Benedito, que o socorre e o leva para o hospital. É substituído pelo Cabo 70 e pelo boneco da cantoria como já foi abordado.

No Show Didático da CAERN, esse personagem demonstra pouca autoridade, sua fala trata de ensinar a plateia sobre a economia da água, cuidados com o esgoto sanitário, com a natureza e de como evitar o mosquito da dengue.



Foto 43 - O boneco do Capitão João Redondo, o de chapéu, foi substituído em duas passagens pelo boneco Damião, “albino”, na peça “Água Limitada”.



Foto 44 - O Capitão João Redondo foi substituído pelo boneco da cantoria e pelo Cabo 70 em algumas passagens do Show Folclórico.

Percebi que Heraldo ao substituir dois personagens centrais do teatro de João Redondo no espetáculo produzido por ele estabelece novas conexões simbólicas dentro do próprio teatro e fora dele. Representações sociais construídas no passado, em seu teatro são reelaboradas. Os bonecos são inseridos com a intenção de gerar um movimento maior em seu espetáculo, de dar mais dinamicidade, de oferecer mais atrativos ao espectador, de surpreendê-lo com mais novidades. A intenção de Heraldo ao substituir os bonecos do Capitão João Redondo e do Benedito em algumas passagens é a de oferecer à plateia um modelo de produção utilizado pela cultura audiovisual que apresenta imagens e áudios em grande quantidade não dando tempo para que o povo reflita sobre o que consomem. Apenas consomem, porque tem muito mais a consumir.

Sarlo (2000, p. 103) é enfática ao afirmar que a cultura popular vive o seu processo de uma longa transição afetada pela cultura de massa. Sabe-se o que se perdeu, mas ninguém sabe o que se ganhou desde que a cultura audiovisual implantou o seu poder na sociedade.

Carvalho (1989) comenta sobre a diferença de intencionalidades existentes na cultura:

É esta diferença de intencionalidade simbólica que não deve ser esquecida. Queremos, certamente, preservar a aura benjaminiana das formas simbólicas tradicionais, mas nem só de aura vive o homem e, muito menos, o homem da

sociedade industrial. [...] Há que defender a presença dos símbolos tradicionais, de memória longa, somente porque estão ameaçados, isto é, porque seu espaço de atuação foi reduzido pelo poder da indústria cultural. (CARVALHO, 1989, p. 33)

Percebi que as construções e transformações exercidas por Heraldo dentro do seu show, ao substituir os bonecos Benedito e Capitão João Redondo mantendo as características psicológicas dos personagens e falas dentro das passagens, a atualização da personalidade da Claudete, produzem uma dissolução de sentidos, de significados e do simbólico. Compreendo Heraldo como um tradutor de valores da sociedade contemporânea, já contaminada pela cultura de massa. O sentido é exterior ao teatro gerado pelo olhar subjetivo de Heraldo, que representa a experiência por meio da vivência, isto é, aquilo que foi construído num passado pela experiência dos sujeitos e coletivamente, em Heraldo é transformado pelo seu olhar fugaz, um olhar que circula na sociedade moderna, do imediatismo, da superficialidade.

Observei que as construções e substituições dos personagens e bonecos, que a maneira como Heraldo articula elementos tradicionais do teatro de mamulengos sem a preocupação de reproduzi-los em sua totalidade, imprimindo a eles interesses próprios julgados necessários por ele para impressionar a plateia, confirmam a teoria da espetacularização debatida por Carvalho (2007). Segundo o autor a espetacularização é um fenômeno que transforma a cultura popular em espetáculo. Muito presente na sociedade da cultura de massa, muito intensificada nos dias de hoje devido a indústria do turismo principalmente, em que, uma manifestação da cultura popular é transformada em espetáculo para atender a um público externo à sua experiência, desterritorializada e afastada de seus sentidos mais profundos. Isto é, um público que não participou da sua construção, que na maioria das vezes desconhecem seus valores e seu universo simbólico. A manifestação é produzida com o objetivo de entreter uma plateia, seus significados não são interiorizados pelo indivíduo. A espetacularização é uma produção de uma manifestação da cultura popular feita para deleite de uma plateia. Para Carvalho (2007), a espetacularização da cultura popular promove uma ressignificação de fora para dentro e pondera que as transformações que ocorrem dentro da cultura popular estão muito mais atreladas aos interesses embutidos no olhar do consumidor, do que das verdadeiras necessidades dos grupos que a constroem.

Heraldo 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, relaborando e ressignificando o simbólico ao substituir parcialmente dois personagens da tradição, Benedito e Capitão João Redondo. Ele poderia criar personagens totalmente novos, com falas, características pessoais e psicológicas próprias, mas o que ele fez foi rerepresentar dois personagens da “tradição” como novidade sem cortar o cordão umbilical com esta, articulando novos valores simbólicos e novos sentidos.

2.2 A Voz

A voz é um elemento marcante no teatro de mamulengos. O artista a utiliza como uma ferramenta em seu teatro. Quando as palavras não são bem articuladas pelo artista, dificulta a compreensão destas pela plateia, o que pode vir a prejudicar o entendimento das piadas. Dependendo do tipo de voz criada pelo artista e da condição da saúde vocal dele, as falas dos bonecos podem não alcançar a plateia com clareza, deixando lacunas nas apresentações, lacunas estas que o espectador precisa preencher com a sua imaginação.

Canella (2004) fala sobre a voz do mamulengueiro Chico Daniel que disse ter aprendido a fazer tipos de vozes diferentes com o pai dele e que foi difícil aprender, principalmente as vozes de João Redondo e de Baltazar. Salienta ainda que Chico Daniel preferia fazer suas apresentações utilizando o microfone porque ajudava na amplificação do som, permitindo tons diferentes para as vozes. Chico Daniel justificou-se, quanto ao uso do microfone, dizendo que ficava mais fácil para ele fazer as vozes sem doer a garganta, não prejudicando as pregas vocais. De acordo com Canella (2004, p. 85) “[...] o uso do microfone, auxilia na projeção da voz das personagens, até porque, a audição de alguns trechos fica, às vezes, prejudicada, pelo seu jeito de articular as palavras”.

Heraldo preocupa-se com a qualidade, a projeção e o alcance da sua voz no ambiente. A sua voz tem que ser ouvida com clareza tanto por quem está próximo a tolda como por quem está mais distante. O som tem que estar ajustado à sua voz, pois é ela quem vai dar vida aos bonecos e a toda ação dramática. “Tenho que ajustar o som para que a voz do Benedito não saia aguda. As falas dos bonecos precisam ser bem compreendidas pelos ouvintes”, comentou Heraldo ao me falar sobre o som.

Testemunhei Vera em uma apresentação no Parque das Dunas em agosto de 2013 levantar-se da cadeira onde ela estava sentada, no fundo do palco, e ir verificar a qualidade do som na plateia. Ela havia comentado comigo, segundos antes, que a voz de Heraldo não estava saindo muito boa na caixa de som instalada pelos organizadores do evento Agosto da Alegria. Vera foi até a plateia e percebeu que uma das caixas de som não estava bem ajustada, dirigiu-se então até o rapaz que controlava o som e comunicou a ele. Na mesma hora o rapaz foi até a plateia e comprovou a necessidade de fazer o ajuste em uma das caixas de som e o fez. Vera voltou a sentar-se ao meu lado no fundo do palco.

O uso do microfone e amplificadores da voz é imprescindível para a realização do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins⁵³. Com eles, Heraldo consegue poupar suas pregas vocais e falar a um grande número de pessoas e em grandes espaços. Dessa maneira, é possível ser ouvido, suas palavras são bem compreendidas e assim Heraldo pode levar a sua arte para muitos de uma única vez.

Um ponto a ser salientado aqui é a articulação das palavras por Heraldo durante o espetáculo. As palavras são pronunciadas com muita clareza, mesmo fazendo as mudanças rápidas de vozes de um boneco para o outro, nenhuma palavra fica mal entendida, nada se perde da piada. Quando a plateia se desmancha em risos, ele dá uma pausa na fala, mas continua movimentando os bonecos, para reiniciar logo em seguida permitindo que a plateia receba com clareza a fala seguinte. Heraldo diz se utilizar de uma técnica que ele foi desenvolvendo por conta própria, que envolve a reação da plateia e o modo de dizer o texto fazendo uso de tons, timbres e intensidades aliadas ao tempo. Ele me explicou como faz para prender a atenção da plateia utilizando a voz:

Quando estou dentro da tolda meus bonecos são os verdadeiros artistas, eu fico anônimo. Mas, ao mesmo tempo eu chego até a plateia por meio da minha voz. Eu não vejo minha plateia no momento da ação dos bonecos e a minha plateia não me vê, mas me ouve através dos bonecos. O que eu faço é sentir a plateia, ouvir as risadas e vozes durante o espetáculo, então eu preparo a piada, vou armando ela, dando um tempo entre as risadas para que no momento certo eu a solte usando a voz com intensidades variadas dando mais ênfase em certas palavras. Os tons, grave e agudo, chamam atenção quando bem utilizados.

⁵³ Ele carrega sua própria caixa de som e microfone para apresentações em espaços pequenos. Para se apresentar em espaços maiores para uma plateia grande ele utiliza as caixas de som instaladas pelos organizadores do evento.

Ao falar sobre a construção da voz em seu teatro Heraldo ponderou que “No mamulengo o artista precisa ser virtuoso com a sua voz, ter o domínio das técnicas vocais, ter potência sonora e ser capaz de fazer várias vozes”. Neste gênero teatral em que os atores são bonecos, elementos concentradores da atenção do público, as estrelas do espetáculo, o artista empresta a sua voz aos bonecos e numa habilidade vocal, imprime a cada boneco um tipo de voz que o identifica. Hoje Heraldo consegue fazer doze tipos de vozes diferentes. Para quem não conhece o teatro dele ao assisti-lo pela primeira vez pode até pensar que dentro da tolda tem duas pessoas, tal é a habilidade que ele desenvolveu para a troca de vozes que acontece muito rápida. Há quadros em que ele consegue manter um diálogo fazendo três vozes diferentes. Sua performance vocal impressiona, passa do grave ao agudo e vice versa com grande rapidez⁵⁴.

Compreendo que a voz do artista no teatro de mamulengos é um dos canais de comunicação com a plateia, pois concentra em grande parte a dramaticidade da cena uma vez que o corpo do artista fica invisível ao público durante a encenação e expõe o texto gerando significados e múltiplas interpretações por parte do ouvinte. Existe uma performance da voz que requer concentração e competência do artista, uma vez que o tipo de voz está relacionado à personalidade do boneco, à seu psicológico e condições sociais.

A voz traz qualidades que identificam a pessoa que fala. Do mesmo modo, a palavra e o discurso trazem marcas, tem história social e aparecem como instrumentos manipuláveis pelos usuários. Canella (2004, p. 86) constatou que as vozes feitas por Chico Daniel possuíam um timbre e uma inflexão diferentes: “[...] a voz que ele produz está sintonizada com as características das máscaras das personagens, sejam elas plásticas ou “emocionais”, coadunando-se entre si e, ainda, com as cenas e as ações das mesmas”.

Zumthor (2010) afirma que a voz informa sobre a pessoa que a produziu por meio de um corpo. Impõe ao falante certa condição e postura denunciando o papel social de quem fala. A voz para Zumthor (2010) possui valor de ato simbólico:

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; inferioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu

⁵⁴ Junto a esta dissertação acompanha um DVD com dois shows de Heraldo para que o leitor possa ver as imagens e ouvir as vozes. Aconselho o leitor, primeiramente, a apenas ouvir as vozes antes de visualizar o espetáculo para perceber as qualidades das vozes e a performance, com trocas muito rápidas.

desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2010, p, 13)

A voz traz características relacionadas à faixa etária, a personalidade, a posição social daquele que fala. Informa sobre a pessoa que a produz mais que o corpo ou o olhar, uma pessoa é “traída por sua voz” (id. bid.) que ao analisar a importância da voz na tradição oral comenta que a voz é uma *coisa* que possui valor simbólico.

Ora, a voz é querer dizer e 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 (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Compreendo aqui a ideia de voz como *coisa*, citada por Zumthor (2010), coadunada à mesma ideia de Ingold (2012) sobre *coisa*. Para Zumthor (2010, p.9), a voz é uma *coisa* que se descreve por suas qualidades materiais, tom, timbre, intensidade, registro... Ingold (2012), ao analisar o *objeto* e a *coisa*, afirma que esta se diferencia do objeto pela sua fluidez, trazer marcas, deixar rastros, estar sempre em processo agregando ou desagregando elementos e valores; uma entidade aberta ao exterior, portanto permeável, suscetível de transformações que evidenciam sinais de certo acontecimento. A voz, segundo Zumthor (2010), é uma *coisa* que traz em sua performance traços de um passado que se presentifica, revelando valores simbólicos construídos socialmente, manipulados em sua qualidade. A voz ultrapassa a própria palavra, afirma Zumthor (2010), carrega em si representações simbólicas construídas socialmente, assim,

Tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro. Efetivamente, falar implica uma audição (mesmo se alguma circunstância a impede), atuação dupla em que interlocutores ratificam, em comum, pressupostos fundamentados em um entendimento, em geral tácito, mas sempre (no centro de um mesmo meio cultural) ativo (ZUMTHOR, 2010, p. 29-30).

No teatro de mamulengos a voz dos bonecos ressoa hierarquias, gêneros, faixa etária, fatores psicológicos, personalidades e posições tomadas dentro das relações entre eles nos enredos. Percebi que no teatro de mamulengos⁵⁵ o tipo de voz está diretamente relacionado aos arquétipos das representações sociais: voz do bêbado, da mulher sedutora, da donzela, da criança, do velho, do valentão, do poderoso, do fraco, etc. Porém, no processo de construção da voz de determinado boneco que irá representar um personagem retirado em sua maioria das vezes do próprio cotidiano, o mamulengueiro pode utilizar uma mesma voz para mais de um boneco, atitude também encontrada no show de Heraldo que aproveita vozes de personagens que não contracenam juntos. Neste caso ocorre então um empréstimo de vozes entre os bonecos, revelando as mesmas qualidades arquetípicas para personagens com diferentes personalidades, construções psicológicas e hierarquias dentro do teatro, desconstruindo assim, em parte, a ideia de que a voz denuncia o sujeito, pelo menos neste caso, de empréstimo de vozes entre os bonecos, essa ideia não perdura.

Heraldo faz vozes diferentes e em alguns casos compartilha as qualidades de uma única voz entre seus bonecos, classificando-as da seguinte maneira:

João Redondo (voz metalizada); Benedito (voz grave); o sanfoneiro, o fumador e o personagem da dor de ouvido são praticamente as mesmas vozes. Às vezes faço o fumador falando pelo nariz, que dá uma lembrança de fanho, mas no geral, são idênticas; Claudete, Xuxa, a dona da ovelha e a Vovó são as mesmas vozes femininas (agudas); professor Pó-de-giz (voz envelhecida); Dr. Tira Teima e Damião (voz supermetalizada); o personagem do dente (voz odontológica⁵⁶); Baltazar (voz super grave); Lilico (voz infantil); a voz do fantasma (gutural⁵⁷).

Jasiello (2003, p. 93), quanto ao empréstimo de vozes feitas pelo mamulengueiro entre os seus bonecos, comenta que em alguns casos torna-se caricata por exigência técnica:

O mamulengueiro deve sozinho, emprestar voz e personalidade diferentes a cada personagem. Muitas vezes a caricatura serve para estabelecer alguma diferença entre tipos que, inevitavelmente, possuem a mesma voz e a mesma personalidade,

⁵⁵ Assisti a alguns vídeos de outros brincantes e assisti a algumas apresentações ao vivo.

⁵⁶ Voz abafada produzida por uma pessoa que está com a boca inchada devido a infecção do dente, explicou Heraldo.

⁵⁷ Voz rouca e grave.

como acontece nos momentos em que os primos Benedito e Gregório (duas versões do mesmo herói) contracenam.

Num aniversário infantil, Heraldo testou dois novos bonecos, o Cabo 70 e um boneco para a cantoria. Ambos entraram substituindo o Capitão João Redondo e em passagens diferentes. Criou uma voz nova para o Cabo 70, pois ele entraria em cena com uma nova fala, mas o outro boneco iria apenas substituir o Capitão João Redondo numa passagem fazendo a cantoria em homenagem à aniversariante, por isso entraria com a voz do Capitão João Redondo. Uma menina que estava na plateia disse no momento em que o boneco entrou com a voz do capitão: - Estou confusa! Heraldo escutou e compreendeu que a voz do boneco igual a do capitão estava confundindo a menina. De imediato ele improvisou uma fala dizendo que o boneco da cantoria era primo do capitão. Após o show ele comentou sobre o ocorrido e disse: “Vou criar uma voz para o boneco da cantoria, ele não pode ficar com a voz do João Redondo. Escutei uma criança dizer estar confusa na hora que ele entrou”.

Em certos momentos do espetáculo somente a voz do boneco é ouvida, este não aparece em cima da tolda. Antes do boneco Benedito, entrar em cena, é criada uma expectativa na plateia para a sua aparição no espetáculo. O boneco João Redondo, após se apresentar ao público, chama o boneco Benedito que responde sem se mostrar. Diz estar com dificuldades para vestir as calças. A plateia curiosa aguarda o seu surgimento sobre a tolda, pois pelas palavras dele já dá para perceber que ele é um gozador e que vai arrancar muitos risos da plateia. Num outro momento, também só a voz de Benedito é ouvida enquanto o boneco se esconde por trás da tolda. É quando ele examina os testículos do boi e da ovelha. Outro momento também observado no show em que a voz se torna o único elemento em cena acontece no show *Água Limitada*, quando Benedito e João Redondo desaparecem de cena e Heraldo preenche o vazio da cena com sua própria voz modificada se tornando, dessa maneira, um personagem dentro do teatro apesar de não se mostrar. Ele marca o tempo para a volta dos bonecos à cena. A sua voz revela a sua presença dentro da tolda, chega até os ouvintes, que são livres para imaginar quem é o seu portador.

Constatei que a criação e representação das vozes dos personagens, no show de Heraldo, dependem da sensibilidade e da boa performance dele, além dos cuidados e exercícios com a voz, preocupação que ele diz ter. A sua construção não depende tão somente de sua relação com representações sociais, seus arquétipos e sua história social, mas também com fatores ligados à sua estrutura vocal e orgânica que ele trabalha para se adequar às vozes

empregadas aos seus bonecos. A sua própria voz possui qualidades que são trabalhadas e transformadas no processo de coisificação da voz. Atestando assim, que, ao construir as vozes dos bonecos, Heraldo articula qualidades e elementos relacionados a outras vozes de outros sujeitos encontrados na sociedade e representados no teatro de mamulengos, tornando a sua própria voz numa coisa manipulável, modificável, agregadora de valores, flexível em sua estética e registro. Sua voz, quanto *coisa*, se impregna de marcas, de sinais e de significações.

Ao fazer a caracterização da mala de bonecos, Heraldo falou que a voz é o seu principal instrumento de trabalho, por isso cuida tanto dela juntamente com Vera que o orienta sobre esses cuidados⁵⁸ e exercícios para mantê-la em bom estado e não ser acometido de rouquidão ao final de um espetáculo:

É preciso manter uma boa qualidade da voz neste gênero teatral porque preciso dela saudável para uma boa performance. Com a voz diferencio cada boneco durante a encenação. Associo a voz ao movimento para que o espectador saiba que boneco está falando já que eles são objetos inertes.

Enquanto ele falava sobre a qualidade da voz de cada boneco Heraldo fazia demonstrações com algumas falas atribuídas aos personagens. Sobre a voz de João Redondo e de Benedito, disse:

O boneco João Redondo tem a voz aguda, gasguita, estridente, porque ele é uma pessoa chata, acha que tudo sabe, é autoritário e acha que é o dono da festa, mas sempre leva a pior. É escada de Benedito. Já o Benedito tem uma voz mais forte, grave, firme, porque ele é um gozador, metido a valentão e a conquistador.

Comparando as vozes desses dois personagens no teatro de Chico Daniel⁵⁹ e de seu filho Josivan⁶⁰, que reconhece o seu teatro como “tradicional”, por ter aprendido com o seu

⁵⁸ Heraldo não fuma, não consome bebida alcóolica, evita alimentos gelados, higieniza as pregas vocais com maçã e as hidrata durante a apresentação do espetáculo ingerindo água quando entra a música durante a troca dos bonecos.

⁵⁹ Já falecido.

⁶⁰ Realiza uma brincadeira herdada de seu pai.

pai e estar dando continuidade a ele adotando um modelo herdado em suas apresentações, pude perceber uma diferença entre a qualidade da voz do Capitão João Redondo e do Benedito no show de Heraldo. Ao assistir a uma gravação em CD de uma entrevista feita por Emanuel Barreto, no programa Xequê Mate da TV Universitária, com o mamulengueiro Chico Daniel juntamente com uma apresentação do seu teatro durante o programa e ao assistir alguns registros que fiz durante as apresentações de mamulengueiros, entre eles Josivan, no III Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Rio Grande do Norte, no evento Agosto da Alegria no ano de 2012, pude constatar que a voz do boneco João Redondo, de Chico Daniel e de seu filho Josivan, tem um tom mais alto, estridente, de pessoa idosa, revestida de autoridade, já o boneco Baltazar⁶¹ tem a voz macia, medrosa, sufocada, tom baixo, revestida de subalternidade, mesmo quando ele faz deboches do Capitão João Redondo.

Constatei que o tom autoritário não é a marca da voz do boneco João Redondo em Heraldo, ela se nivela em intensidade à do Benedito. A voz de Benedito no show de Heraldo não expressa subalternidade, não é sufocada nem tampouco baixa. A diferença na qualidade de vozes observadas entre o Benedito de Heraldo e o Baltazar de Chico Daniel e Josivan é acentuada. Enquanto em Heraldo a voz de Benedito demonstra força e segurança, em Chico Daniel e Josivan o Baltazar demonstra medo e insegurança.

Ao observar essa diferença em relação à voz de Benedito ponderei se o fato não estaria relacionado a uma mudança da relação entre o poder e o subalterno na contemporaneidade lembrando as palavras de Jasiello que relacionou a performance e estética dos personagens a representação dessa relação. Segundo Jasiello:

O povo do sertão que assiste à “brincadeira” sabe que João Redondo e os outros “capitães”, representando “o dono” e os “fiscais” do baile, são os detentores do poder (cuja vontade é ordem), invencíveis e inatacáveis por seu poderio econômico e político, a não ser, eventualmente, pela ironia, pela astúcia, pela valente e violenta picardia matuta que se materializam em Gregório ou em Benedito. (JASIELLO, 2003, p. 100).

Quis então saber de Heraldo o que ele tinha a falar sobre a voz de Benedito. Na primeira oportunidade comentei sobre o que eu havia observado entre a voz do Benedito do seu show e do Baltazar de Chico Daniel. Assim, pedi para ele falar sobre a diferença das

⁶¹ Também chamado de Benedito, Gregório.

vozes dos dois bonecos ele me respondeu: “Você fez uma ótima observação. Você percebeu mesmo. No começo eu fazia a voz do Benedito baixa e abafada, mas Vera me fez mudar. Explique pra ela Vera”. E Vera explicou:

Muitas vezes ele fazia três apresentações por dia e isso prejudicava muito a sua voz, terminava rouco. Como a voz do Benedito era a mais baixa e mesmo usando o microfone ficava mais difícil fazer a projeção da voz para que todos escutassem e entendessem bem o que o boneco falava, eu falei para ele mudar para uma voz em que ele pudesse fazer esse movimento aqui (mostrou-me o movimento colocando a mão no diafragma e fazendo um som parecendo um soluço) isso o ajudaria a manter a voz de Benedito bem projetada para a plateia e compreensível.

Ouvindo a explicação de Vera compreendi que a mudança foi apenas técnica e não por questões de mudanças nas representações simbólicas entre o poder e o subalterno como eu havia imaginado. Importava para Heraldo e Vera a preservação da saúde vocal dele e a qualidade do espetáculo, que ele consegue manter em todas as suas apresentações⁶². Uma transformação de fora para dentro do teatro. Torres (2007, p. 121) comenta que as transformações ocorridas dentro da cultura popular podem ser causadas por forças externas a elas como mudanças sociais e tecnológicas. No caso de Heraldo, que passou a utilizar uma técnica específica da fonoaudiologia, a produção da voz de Benedito, teve como fator de transformação a sua saúde vocal, a nova voz encontrou um campo preparado para recebê-la onde valores simbólicos são reatualizados constantemente. A plateia, a que Heraldo se dirige, é heterogênea e em sua maioria desconhecem os códigos e valores veiculados neste tipo de teatro, portanto, a mudança na qualidade da voz de Benedito não foi contestada, possibilitando assim a sua permanência e imprimindo nela qualidades diferentes daquelas utilizadas anteriormente por ele. A mudança da voz de Benedito de fraca e abafada, indicando submissão ao Capitão João Redondo, para forte e segura, relocou o personagem diante da representação do poder dentro do teatro, agora, ambos os personagens dialogam a um mesmo nível hierárquico, apesar de se manter o papel de cada um: o vaqueiro e o capitão, o pobre e o rico. Quanto a voz, do Capitão João Redondo, que apesar de ter uma voz aguda, estridente e gasguita, como afirma Heraldo, percebi que é uma voz que traz, em determinados momentos, um tom apaziguador ao conflito da cena se tornando mais mansa e destituída de autoridade,

⁶² Nas 34 apresentações que eu estive presente, a qualidade da voz de Heraldo sempre foi de excelência.

confirmando a leitura do próprio Heraldo sobre o personagem ao dizer que o Capitão João Redondo se acha o dono da festa, aquele que sabe tudo, mas que na verdade serve de escada para o Benedito.

Santos (1979, p. 34), afirma que “O mamulengo é um fenômeno vivo, dinâmico, em constante processo de mutação, de transformação”, tal afirmação é constatada no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, um teatro que não se fecha em si mesmo, mas sim, transborda para além de si mesmo se deixando permear por uma técnica vocal no processo de construção das vozes de seus bonecos, que mais do que beneficiar à saúde de sua voz, termina por modificar arquétipos sociais já estabilizados dentro do teatro de mamulengos, agregando diferentes significados e valores simbólicos.

Heraldo mudou a voz do Benedito por motivos técnicos, não porque tenha tido a pretensão de expressar a relação existente entre os personagens, nem tampouco a representação do sujeito que fala com suas características hierárquicas, morais e psicológicas. Ele mudou, dissolveu sentidos e talvez sem ter a consciência, ressignificou o personagem dentro do seu teatro ao transformar a sua voz que denotava subalternidade para uma voz que denota fortaleza, segurança, embora não autoritária. Se a voz denuncia o sujeito que fala e Benedito representa o povo desvalido e injustiçado segundo Santos (1979) e Jasiello (2003), Heraldo construiu a segunda voz do Benedito transformando a representação simbólica atribuída ao personagem. Pela sua nova voz, o seu Benedito é contemporâneo, traz relações de poder reconfiguradas e relocadas dentro da sociedade, como atestam Sarlo (2000) e Hall (2002). Ambos compartilham a ideia de que na sociedade moderna não existe mais um poder centralizador posicionando o sujeito num único espaço social como antes. Hoje o que se observa é uma descentralização do poder, gerando vários outros com os quais o sujeito moderno precisa saber dialogar e se reposicionar dentro da sociedade. A desarticulação de uma estabilidade das estruturas sociais criadas e solidificadas no passado abre para novas possibilidades de relações e articulações entre os sujeitos da modernidade, contribuindo para o aparecimento de novos sujeitos. Considero que o Benedito, no show construído por Heraldo expressa esse sujeito moderno, ao saber se articular e dialogar com o poder se recolocando diante deste não só mudando sua aparência física, como já foi comentado acima, mas também pela troca da qualidade de sua voz, que apesar de Heraldo tê-la feito por questões pessoais, ela encontrou um terreno propício para a sua aceitação, a plateia que ouve a sua voz é formada por sujeitos que vivem o processo da modernidade com suas crises de identidade e de definição de seu lugar diante de um poder descentralizado e múltiplo.

2.3 A Plateia

A plateia no teatro de mamulengos, segundo Santos (1974), é um elemento importante para a construção do espetáculo, pois, participa de sua ação estimulando os bonecos com falas que possam provocar o riso. Oliveira (2011, p. 171) constatou que por vezes, a participação da plateia é tão intensa que termina por se constituir num “personagem externo” que pode vir a interferir nos enredos e determinar o seu desfecho. Sendo um teatro em que o improvisado através de uma interação com a plateia pode acontecer naturalmente, o teatro de mamulengos é um teatro sem limites muito bem definidos em sua relação atores e assistentes, é um teatro aberto a interações e interferências de seu público, requisitado muitas vezes a participar do espetáculo. Ao interagir com os bonecos, pessoas da plateia terminam por criar novas falas que se mesclam com as falas dos textos das passagens no momento da ação. São textos únicos, construídos a partir de um enredo e características psicológicas e de personalidade de cada personagem, que não admitem arranhões, correções, arrependimentos, pois ele se constrói na oralidade e na presença com o outro, como observado na poesia oral em que a mensagem instantaneamente chega até o ouvinte, necessitando assim “[...] de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos”, comenta Zumthor (2010, p. 139).

No teatro de mamulengos, a participação da plateia na construção do teatro através da improvisação das falas dos bonecos ainda hoje é uma característica muito forte deste gênero teatral, principalmente quando é apresentado para pessoas conhecedoras de seus códigos e que possuem a experiência. A apresentação acontece integrando os bonecos e a plateia, que se juntam em certos momentos da apresentação para uma construção casual de novas falas. Santos (1974, p. 46), mostra-nos que o teatro de mamulengos é o teatro do improvisado, do repente, por isso depende do público assistente que “alimenta, ignora ou castra a vertente de criação que sai do mestre, passa para o boneco e atinge o público”. A plateia ao ser estimulada a participar da ação, se torna um fator que colabora para a construção e transformação do teatro de mamulengos através de sua interação com os bonecos, interação esta que está relacionada ao modo como ocorre a recepção da mensagem produzida pelo mamulengueiro e direcionada à plateia mediada pelos bonecos. Nesta perspectiva, o mamulengueiro se torna um produtor de informações evidenciadas dentro de uma elaboração

de elementos encontrados no teatro: personagem, cenário, voz, música, performance, texto, etc., que se combinam gerando um produto a ser oferecido à sua plateia, seus consumidores.

Observei que nas apresentações do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, a participação da plateia no processo de construção de novas falas é bastante limitada. A fala dos bonecos em seu teatro é quase que totalmente construída a partir de seu conhecimento, percepção e criatividade. Ele produz o seu teatro para uma plateia que é bastante heterogênea, não só em sua faixa etária e nível social, mas também em termos de conhecimento sobre os códigos próprios deste tipo de teatro. Há pessoas que nunca assistiram a um teatro de mamulengos e pessoas que sim, porém, das pessoas entrevistadas, poucas possuíam a experiência com esta expressão da cultura popular. As pessoas que não possuíam o conhecimento e experiência dos códigos do teatro de mamulengos desconheciam a possibilidade de interagir com os bonecos e poder participar da construção das falas. As crianças, apesar de talvez desconhecer esta possibilidade, em sua espontaneidade interpelavam com algumas falas os bonecos, mas nem por isso lhes era permitida uma construção das falas junto com os bonecos. Compreendo que o tipo de plateia e o grau de seu conhecimento sobre o teatro são fatores que influenciam na recepção da informação, levando-a a interagir ou não com os bonecos, e de como Heraldo e Vera percebem esta plateia, da qual colhem dados durante a apresentação para serem refletidos, analisados e considerados depois. A recepção da informação pela plateia e sentida e analisada por Heraldo e Vera, é um fator importante que influencia no processo de construção e de transformação do show de Heraldo. Como ele sente essa plateia e como ele se relaciona com ela são pontos a serem considerados neste momento.

Quando numa apresentação do show folclórico para as mães no auditório do supermercado Da Terra, diante de uma plateia formada somente por pessoas adultas, Heraldo improvisou a fala do Fantasma com o refrão da música cantada por Michel Teló, “Ai se eu te pego. Ai, ai, se eu te pego!”⁶³. Essa mesma frase ele utiliza no show da CAERN para a vovó cantar enquanto varre a calçada. Na época era uma frase muito conhecida, pois era o refrão de uma música que estava na mídia e amplamente aceita e tocada de norte a sul do país e fora

⁶³ A versão da música “**Ai Se Eu Te Pego**” lançada em 2011 por Michel Teló tornou-se um sucesso nacional, alcançando o topo da parada musical brasileira, e o vídeo da canção atingiu o recorde de visualizações no *Youtube* para canções brasileiras, com centenas de milhões de acessos até o fim daquele ano. A canção começou a ganhar repercussão internacional quando o jogador Cristiano Ronaldo comemorou um de seus gols fazendo a coreografia da música. No final de 2011, “Ai Se Eu Te pego” já havia virado hit internacional e levaria Michel Teló ao topo das paradas musicais em mais de 20 países na Europa e na América Latina. O sucesso comercial da versão de Teló foi tamanho que a “Ai Se Eu Te pego” foi o sexto single mais vendido no mundo em 2012, com mais de 7 milhões de cópias vendidas.

dele, portanto bastante conhecida da plateia que a identificou rapidamente e se abriu em gargalhadas. Após a apresentação do espetáculo, Heraldo comentou sobre a cena dizendo que havia criado naquele momento, a ideia surgiu de repente, a plateia estava gargalhando muito deixando-o empolgado e então ele falou. Disse ter ficado feliz porque percebeu que a plateia gostou e que iria testar outras vezes com outras plateias e se desse certo aquela fala permaneceria.

Percebi que a frase “Ai se eu te pego!” se encaixou muito bem à intenção do Fantasma em assustar as pessoas e comentei com ele que aquela frase estaria vinculada à uma produção da cultura de massa, ele se posicionou da seguinte maneira:

Na verdade todos nós somos influenciados pela cultura de massa, e é por isso que nós temos que adaptar nosso texto com o que está acontecendo no dia-a-dia do país. É tanto que a vovozinha do show da CAERN já está cantando, enquanto varre a calçada, a música: Ai se eu te pego⁶⁴! Recentemente Benedito disse em um show que estava em Brasília visitando o seu primo, e quando João Redondo perguntou quem era o seu primo ele respondeu: - E não é Joaquim Barbosa!

Outra cena que presenciei, aconteceu por acidente, mas Heraldo terminou incluindo em seu show da CAERN, por ele ter percebido que provocara o riso da plateia. É a cena em que a caixa d’água cai ao ser retirada de cima da tolda. A única coisa que se houve nesta cena é o barulho da queda dela dentro da tolda e a reclamação do João Redondo com o Benedito porque a deixou cair. À plateia, que gargalha, só resta imaginar a cena já que os bonecos desaparecem da visão dos espectadores neste momento e a cena se desenvolve por trás da tolda. Este “acidente” aconteceu numa apresentação no SENAI quando Heraldo deixou cair sem querer a caixa d’água, mas de imediato criou umas falas entre o Benedito e o João Redondo justificando o barulho que a plateia acabara de ouvir, o que provocou o riso e a possibilidade de incluir mais um momento engraçado em seu show. Depois da apresentação do espetáculo ele comentou comigo e com Vera:

Deixei a caixa cair sem querer e como fez barulho eu tinha que justificar aquele som para a plateia. Então improvisei aquelas falas entre os bonecos e acho que deu

⁶⁴ Essa frase é repetida, com o Fantasma e com a Vovozinha, em shows diferentes. No show folclórico e no show didático da CAERN respectivamente.

certo porque o povo riu. Ninguém nem percebeu que aquele barulho não fazia parte do espetáculo, né?

Semanas depois, quando o encontrei para assistir a mais uma apresentação de seu espetáculo, ele me disse que havia pensado naquele incidente e iria testá-lo no show, caso “pegasse” ele incluiria. Deu certo. A queda da caixa d’água agora faz parte do show da CAERN. A reação da plateia ajuda a construir e transformar o seu show.

No dia em que encontrei Heraldo durante a minha caminhada no Parque das Dunas, em agosto de 2011, ele comentou que havia feito algumas mudanças em seu show porque, a plateia e o contexto social, o levavam a isso. Deu-me alguns exemplos de mudanças, entre eles o da passagem do seu show, “Água Limitada”, que ele criou para a CAERN, em que o boneco Benedito perguntava para a plateia:

BENEDITO: _ Tem mosquito pessoal?

PLATEIA : _ (gritando) Teeeemmm!

BENEDITO: _ Eu pensei que era um urubu. Eu pensei que era um torcedor do ABC.
(a plateia gargalhava).

Certo dia, em uma apresentação dessa passagem, um homem que estava na plateia, levantou-se e saiu chateado. Vera observou o fato e após o show comunicou a Heraldo que o homem havia se irritado com a piada. Heraldo refletiu e resolveu tirar essa fala “Eu pensei que era um torcedor do ABC” do seu show. “As pessoas se veem nos bonecos”, disse-me ele.

Outro fato que também fez com que ele excluísse uma fala estava ligado à religião. Heraldo diz que não se deve mexer com política, religião e time de futebol. Em suas apresentações para a CAERN existe uma cena que ele utiliza um mosquito para conscientizar as pessoas sobre os cuidados que se deve tomar para evitar a proliferação do mosquito da dengue. Então, lá pelas tantas, o Benedito cantava⁶⁵ assim:

⁶⁵ Paródia da música Jesus Cristo, cantada por Roberto Carlos.

“Tem mosquito,
Tem mosquito,
Tem mosquito
E eu não posso dormir”.

Uma criança, certa vez, levantou-se na plateia e gritou que a música não era assim, era “Jesus Cristo”. Essa atitude da criança o fez repensar a paródia e excluí-la totalmente do espetáculo.

Sempre ao final do espetáculo Heraldo dizia: “Vocês querem saber o segredo do mamulengo? E a plateia gritava: “Queremos”. Então ele descia a tolda e dizia: “O segredo do mamulengo é que ele não tem segredo”. Neste momento todos os bonecos e apetrechos já estavam guardados dentro da mala, existia apenas o vazio⁶⁶. A plateia só visualizava o próprio artista que neste momento se revelava como responsável pela performance com os bonecos, mostrando de maneira implícita que a estrela do espetáculo era ele.



Foto 45 - Heraldo no momento em que descerrava o tecido da tolda para mostrar o “segredo” do mamulengo. UFRN, Natal, RN, 2012.

⁶⁶ Heraldo tem o costume de ir guardando os bonecos à medida que os tira de cena dessa maneira ao final do espetáculo tudo já está guardado dentro da mala.

Na noite de apresentação do espetáculo num aniversário, Heraldo informou que não faria mais aquela pergunta ao final do espetáculo. Disse que havia feito uma apresentação numa escola e uma professora comentou que ele não deveria fazer aquilo porque tirava toda a magia da apresentação. Ele compreendeu que ela tinha razão e passou a não mostrar mais o “segredo” do mamulengo durante alguns meses, depois voltou a fazer como sempre fazia.

São as reações da plateia, sentidas não só por Heraldo, mas também por Vera, durante a apresentação, como a intensidade das risadas, os aplausos e interjeições vindas da plateia, e a maneira como ele se relaciona com ela, que colaboram no processo de construção e de transformação de seu show. As informações emitidas pela plateia indicam a ele como as pessoas estão consumindo o seu produto. Ele enxerga a plateia através dos olhos de Vera que após cada espetáculo, descreve com detalhes as reações das pessoas diante de cada passagem, de cada performance ou de cada inovação que ele tenha colocado no show. Ele diz precisar desse *feedback* de Vera para melhorar cada vez mais. Os dois juntos tecem reflexões sobre o espetáculo e Heraldo é bastante crítico quanto a sua performance. Durante a conversa Vera sugere o que deve ser transformado e Heraldo acata ou não a sugestão dela.

Em sua relação com a plateia, Heraldo a prepara e procura prever a sua recepção instruindo-a de como deve se portar durante a apresentação, principalmente quando a plateia é formada em sua maioria por crianças. Ele procura também acomodar as pessoas de forma que todas possam visualizar os seus bonecos e ouvir com clareza as falas. Quando ele e Vera chegam ao local da apresentação, ele já estabelece o local em que vai montar a tolda visando a posição da plateia. Enquanto ele monta a tolda, Vera posiciona três cadeiras em frente a ela e passa uma corda de nylon azul entre as cadeiras isolando a tolda, protegendo assim o espaço de trabalho de Heraldo sempre que observa que a criançada possa resolver entrar na tolda ou tentar pegar algum boneco durante o espetáculo. Quando ele se apresenta em cima de um palco não há necessidade de se colocar a corda de isolamento, mas mesmo assim Vera fica atenta para que nenhuma criança ou outra pessoa qualquer venha a se aproximar muito da tolda e interferir na apresentação.

Heraldo explicou que ele pede para Vera isolar a tolda, porque as crianças ficam querendo entrar para ver e pegar nos bonecos. “Criança é muito curiosa”, disse ele. “Mexe em tudo e tira a minha concentração durante o espetáculo”. Borba Filho (1966, p. 148), escreveu que o mamulengueiro Manuel Amendoim, de Pernambuco, não aceitava contratos para brincar em aniversários, porque as crianças atrapalhavam o enredo. Quanto à presença de crianças na plateia Jasiello (2003) escreveu que:

O mamulengueiro, em seu *habitat*, brinca, considera a criança o pior inimigo da “brincadeira”: faz barulho, distrai a atenção do público, quer pegar nos bonecos, corre na frente da “empanada”, encobre com seus gritos e sua natural indisciplina, a voz do artista, evitando que o público perceba sua maior virtude: a quantidade de vozes diferentes que consegue produzir. (JASIELLO, 2003, p. 64-65)

Sempre uma ou outra criança tenta invadir o espaço isolado pela corda azul Vera intervêm. Ela, durante o espetáculo, senta-se bem próxima a este espaço delimitado e o vigia o tempo todo a fim de afastar qualquer curioso que queira ultrapassar esse limite e que possa incomodar Heraldo durante a apresentação. Nada pode tirar a concentração de Heraldo, afirma ela. Já no final da observação participante, comentei sobre o uso da corda e a real necessidade de utilizá-la, pois às vezes, nem os adultos respeitam os limites ao tentar fotografar e/ou filmar os bonecos de muito perto. Ele comentou que no começo ele ainda relutou em colocar um limite. Que pensou em uma grade que desmontasse, mas seria mais uma coisa para carregar, então adotou a ideia da corda até mesmo por ser mais prática. Reiterou ainda que, se não isolar o seu espaço de trabalho, as pessoas avançam para tocar nos bonecos.

Nem sempre em todos os locais onde se apresenta esse limite espacial que ele impõe é possível. Nas apresentações que ele fez na Festa do Boi em 2012 a tolda foi montada em frente ao estande da CAERN no cruzamento de dois corredores. As pessoas assistiram em pé e bem próximas a tolda podendo até mesmo tocá-la. Vera ficou de vigia na parte de trás da tolda para que ninguém entrasse durante a apresentação. Numa apresentação no Passo da Pátria o espaço também era muito apertado e havia muitas crianças e adultos. Heraldo insistiu em colocar a corda de isolamento mesmo assim. Temia-se um avanço da plateia prejudicando a apresentação. O espaço não foi invadido pela plateia que o assistiu em pé e Heraldo elogiou o comportamento da plateia ao final do show.

Percebi que a plateia se posiciona em frente à tolda sentados confortavelmente sempre que possível. Das 34 apresentações que observei, apenas em duas delas a plateia teve que assistir em pé, uma foi na Festa do Boi em Parnamirim, em que ele teve que montar a tolda num corredor em frente ao estande da CAERN e a outra no Passo da Pátria, onde a apresentação aconteceu embaixo de uma tenda armada no meio da rua. Nas outras apresentações ou a plateia sentava-se no chão, ou em cadeiras, ou no caso de um auditório de teatro, em poltronas confortáveis.

Quadro ilustrativo da plateia



Foto 46 - Plateia assiste em pé a apresentação do espetáculo na Festa do Boi no Parque Aristófanes Fernandes, Parnamirim, RN, 2012.



Foto 47 - Plateia só de adultos acomodada em poltronas no auditório da CAERN, Natal, RN, 2012.



Foto 48 - Plateia infantil acomodada no chão e isolada com a corda durante apresentação na Escola Estadual Maria Luiza, Felipe Camarão, Natal, RN, 2013.



Foto 49 - Plateia acomodada em cadeiras, comunidade de Estivas, Extremoz, RN, 2013.



Foto 50 - Heraldo, ao fundo, observando a plateia infantil antes do início do espetáculo no Centro Educacional Pinheiros, Alecrim, Natal, RN.



Foto 51 - Vera colocando a corda para delimitar o espaço da tolda.

No espetáculo apresentado por Heraldo, a plateia participa acompanhando a música com palmas, respondendo as perguntas dos bonecos, rezando e cantando com o Benedito, avisando ao Benedito se a Claudete sair do lugar ou se o mosquito da dengue aparecer, etc., enfim, tem os momentos em que a plateia é solicitada a participar, porém de forma planejada e previsível. Nos espetáculos onde a plateia é constituída em sua maioria de adultos ele deixa mais livre a interação plateia/bonecos, porém ele mantém limites para que as intervenções não se prolonguem e nem o faça sair do texto. A plateia de adultos também é orientada a participar em alguns pontos do espetáculo respondendo aos estímulos feitos pelos bonecos. A orientação à plateia é comum aos mamulengueiros, o que diferencia a atitude de Heraldo em relação aos outros é que ele pontua o momento em que a plateia deve interagir com o boneco respondendo uniformemente aos seus estímulos e a limitação extremada quanto as improvisações aleatórias, que fujam do seu controle. Percebi que ainda assim, talvez devido à natureza desse gênero teatral, um teatro construído em interação com o povo e que expressa o seu cotidiano, durante algumas apresentações do show de Heraldo, se observa vestígios de uma improvisação de falas aleatórias vindas da plateia que ele procura responder para voltar logo em seguida ao texto pré-concebido.

Durante o tempo da observação participante para esta pesquisa este foi o seu procedimento na maioria das apresentações, tanto com o show didático como com o show folclórico. Com o didático muito mais, pois a plateia quase sempre é formada por alunos de escolas e por isso ele pede mais atenção aos seus bonecos, assim, antes dele entrar na tolda, ao fazer as orientações para a participação da plateia infantil durante o espetáculo, ele diz para as crianças:

HERALDO: - Quando os bonecos falarem tem que fazer silêncio! Tem que fazer o quê?

CRIANÇAS: - (gritando) Silêncio!

HERALDO: - Os bonecos vão aparecer aqui em cima (mostra o espaço acima da tolda), e quando o boneco falar vocês fazem o quê?

CRIANÇAS: - Silêncio!

HERALDO: - Muito bem! Quando a música tocar vocês acompanham com palmas assim, txá, txá, txá (faz uma demonstração batendo palmas e emitindo um som cadenciado imitando o som de um bater palmas).

Além da estratégia em criar uma expectativa na plateia quanto ao aparecimento dos bonecos em cima da tolda, ele orienta a sua assistência sobre o momento em que devem fazer silêncio ou acompanhar a música batendo palmas. Para controlar as crianças da plateia, Heraldo faz uso de uma corda de isolamento que demarca o seu espaço de apresentação e protege os seus bonecos. Este espaço é vigiado por Vera durante a apresentação e a corda pode ser utilizada não só para a plateia infantil, mas para qualquer tipo de plateia sempre que Heraldo julgar ser necessário.



Foto 52 - Heraldo orientando a plateia infantil da COOPEN, Cooperativa Educacional de Natal, bairro Nossa Senhora da Apresentação, Natal, RN, 2013.

Durante a observação participante foi possível perceber vários tipos de plateias para as quais ele se apresentou. Observei que uma plateia especificamente infantil o riso é farto. As crianças se encantam facilmente pelos bonecos e a eles dedicam toda a atenção. Com a conversa orientadora que Heraldo tem com o público infantil antes de começar o espetáculo e a expectativa criada para a entrada dos bonecos, a criançada fica disciplinada e atenta à ação. Sempre é muito positiva a apresentação para a classe infantil, que participa respondendo em coro às perguntas feitas pelos bonecos ou cantando a musiquinha das almas.

BENEDITO: - Duas almas se encontraram.

PLATEIA: - Traram, traram, traram.

BENEDITO: - No portão de cemitério.

PLATEIA: - Tério, tério, tério.

BENEDITO: - Uma disse para outra.

PLATEIA: - Outra, outra, outra.

BENEDITO: - Você é uma vagabunda.

PLATEIA: - (poucos completam o verso, a gargalhada corre solta nesta hora).

Num aniversário de 15 anos de um adolescente da classe alta, pude observar um sentir e um relacionar de Heraldo com a plateia que remete ao encontro da pequena e da grande tradição citada por Burke (1989). Segundo ele a tradição na cultura popular é dinâmica, movente, construída em meio ao povo e a elite busca participar da cultura da pequena tradição, a do povo, não por fazer parte dela, mas por diversão.

O show foi contratado pela mãe do aniversariante, que disse ter assistido a uma apresentação num chá de fraldas e ter gostado muito, por isso resolvera chamar Heraldo para “animar” aquela reunião em família. Durante a entrevista ela afirmou não saber se todos da sua família conheciam o teatro de mamulengos. A plateia formada somente por pessoas da família do aniversariante deu poucas risadas o que o deixou, segundo comentários posteriores de Heraldo, sem empolgação durante a apresentação e que terminou por fazer uma apresentação que ele chama de técnica. Heraldo é um mamulengueiro que se propõe a produzir seu espetáculo para variados tipos de consumidores, independente de classe social, faixa etária, finalidade ou de nível de familiaridade com o teatro. A sua produção não é específica a um tipo de plateia, mas sim a quem quer que o contrate. Santos (1979) comenta que:

O espetáculo do mamulengo, quer seja urbano ou rural, é destinado a um público específico. O mamulengo não satisfaz as necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente frequenta nossos teatros. Quando muito, esse público assiste a uma função por curiosidade, por atitude exótica ou por seu aspecto folclórico. (SANTOS, 1979, p. 46).

O fato de Heraldo atender a um contrato feito com uma pessoa da classe alta que buscava divertir seus familiares, nos remete às investigações de Burke (1989) que ao analisar a cultura popular da Europa antiga reflete que a elite e clérigos participavam da pequena tradição⁶⁷ como forma de divertimento. Participavam das festas, dos carnavais, os palhaços eram requisitados tanto nas cortes como nas tavernas, os sermões religiosos eram para todos. O autor sustenta a ideia de assimetria na cultura veiculada na grande tradição e na pequena tradição, dizendo que a elite participava da pequena tradição, porém o contrário não acontecia. A elite letrada e formada em escolas buscava na cultura popular, a pequena tradição, a diversão ou até mesmo a tomavam como fonte de pesquisa derramando sobre ela um olhar romantizado de algo a ser preservado por ser considerado puro, autêntico, de representatividade e identificação de um povo. Burke (1989, p. 55) escreve que “Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão”.

Quanto à cultura de elite e cultura popular, Carvalho (1989) enfatiza que hoje não só a cultura popular fragmenta-se, mas também a cultura de elite. Que ambas foram se diluindo e por vezes se misturando entre si e,

[...] transformando-se ao longo do processo, gerando uma multiplicidade de formas, tanto orais como escritas e, finalmente, eletrônicas (como a cultura de massa), circulando pelas várias camadas sociais da população dos países europeus e latino-americanos até os dias de hoje. (CARVALHO, 1989, p. 29)

Tomando essas reflexões para compreender o fato ocorrido no aniversário de 15 anos, elite buscando diversão ao contratar um espetáculo da cultura popular, entendo que Heraldo se propõe a apresentar o seu teatro a qualquer tipo de plateia independente de sua experiência com o teatro ou não, sua produção está apta a transitar em qualquer esfera das classes sociais, pois é um produto feito para o consumo, seja ele como forma de diversão ou como forma de divulgação de informações. Heraldo circula com o seu teatro por todas as classes sociais levando uma apresentação de um show padronizado por ele, capaz de ser compreendido e de causar o riso a qualquer tipo de plateia, mesmo que seus assistentes não possuam a experiência com tal tipo de teatro, mas tão somente a vivência.

⁶⁷ Aquelas produzidas em meio ao povo se diferenciando, pela oralidade, da grande tradição, esta produzida em meio à elite.

Lembrando aqui o antropólogo Carvalho (2007, p. 84) que ao refletir sobre o processo de transformação da cultura popular atualmente na América Latina, cita Walter Benjamin para explicar a experiência e a vivência do sujeito. A primeira seria aquele fenômeno em que o indivíduo se conecta com a sua comunidade e com a sua tradição específica, permitindo-lhe um maior enraizamento de si mesmo. A segunda é passageira, efêmera, um fenômeno típico do mundo moderno urbano industrial e massificado, superficial tanto para o indivíduo como para a coletividade. O autor diferencia assim dois tipos de construções de uma expressão da cultura popular: uma que se dá junto e em interação com pessoas da comunidade, dentro de seu território não só físico, mas também simbólico, propiciando o conhecimento de seus códigos tanto pelos que a produzem como para aqueles que a assiste, que passam a compreender seus sentidos, valores estéticos e simbólicos. Outra que se dá de forma distanciada de sua plateia, porém com suas setas direcionadas para ela, que se torna não partícipe de sua construção, mas consumidores. A expressão da cultura popular, neste caso, é construída visando o seu consumo através da apreciação e deleite estético, visando muito mais o entretenimento de uma plateia do que o partilhar de sentidos e significados construídos numa coletividade. Vale o espetáculo, que no seu processo de construção considera também o olhar elaborado na vivência do seu consumidor. Dessa maneira espetaculariza-se uma expressão da cultura popular, que se torna um produto apto a circular nos mais diversos espaços para variados tipos de plateias, se ressignificando diante do olhar do receptor.

O processo de espetacularização da cultura popular, segundo Carvalho (2007, p. 83) seria definido,

[...] 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, 2007, p. 83)

Carvalho (2007) salienta que o fenômeno de espetacularização da cultura popular significaria, entre outras coisas, dissolver o sentido do que é exibido para deleite do espectador e que, para se afirmar que a cultura popular é espetacularizada, é preciso levar em

consideração que existem vários processos simultâneos, entre eles o da ressignificação da cultura popular 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 sucedem, provocadas de dentro, ou seja, pelos próprios artistas populares no contexto das comunidades onde atuam. (CARVALHO, 2007, p. 85).

Heraldo produz um espetáculo da cultura popular para deleite de uma plateia, independente de sua experiência ou de sua vivência com tal expressão. Diz sentir essa plateia através de suas reações durante a apresentação do show. Reações que, na maioria das vezes, são frutos de um olhar construído fora da experiência com esse tipo de expressão da cultura popular e por isso mesmo suscetível a realizar leituras impregnadas de elementos de outras experiências e vivências. A recepção da plateia, o modo como ela ressignifica elementos simbólicos construídos no passado e apropriados por Heraldo para dentro do seu espetáculo, terminam por influenciar no processo de construção do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins.

Seu olhar é direcionado para o lado oposto ao da produção, para o consumo de uma plateia que se alimenta da cultura de massa. Uma sociedade que é o fruto de processos globalizantes, de inovações tecnológicas, de mudanças de modos de agir e de pensar, e de tudo o mais que venha a influenciar a construção da identidade do sujeito moderno. Hall (2002, p. 7) considera que hoje existe uma crise de identidade do sujeito moderno, este deixou de ser um sujeito unificado onde as velhas identidades estabilizavam o mundo social para se tornar um sujeito deslocado, em crise, por não mais poder contar com uma estabilidade do seu mundo que muda a cada hora por todo um processo de mudanças que deslocam estruturas e processos centrais das sociedades que davam estabilidade do indivíduo em seu mundo social. Atesta em sua reflexão que a sociedade moderna é uma sociedade de mudança constante, rápida e permanente. (id. p.14). Percebo que é neste sujeito moderno que Heraldo concentra o seu olhar e observa suas reações para construir seu teatro. A recepção da plateia implica numa operacionalização da leitura do espetáculo que ela é capaz de fazer. Vai depender de sua cultura, sua subjetividade e de suas experiências anteriores com o teatro. Perceber o outro é perceber a si mesmo. [...] “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que

vem de uma outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta”. (ZUMTHOR, 2007, p. 84). Para o autor, a percepção é presença. Presença do outro em mim.

A forma de recepção durante o consumo do seu espetáculo pela plateia indica o que, como e para quem Heraldo constrói o seu teatro. Ao assistir ao espetáculo, a plateia se torna consumidora de informações de uma arte milenar que se notabiliza por sua facilidade em se contextualizar dentro de uma dada sociedade, comunidade ou grupo social, atravessando tempos e espaços variados. O modo de consumir tem assim uma relação com o social se mostrando ativo e atualizado dependendo da plateia e contexto em que ele ocorre. Compreendo que o teatro de mamulengos se configura num produto que é consumido por quem o assiste, pois é para ele que o teatro é produzido. Produção e consumo se polarizam e se relacionam oferecendo um ao outro, dados informativos que terminam por influenciar a construção do teatro.

A plateia finda por ajudar a determinar uma forma de apresentação do teatro, pois que, na produção deste ela é o seu alvo, criando-se assim duas pontas que se polarizam e dialogam na produção e recepção da mensagem. O teatro de mamulengos é um produto elaborado para ser consumido, apreciado e decodificado por sua plateia. Fora desse aspecto ele é tão somente bonecos inertes e silêncio. É um produto, resultado da criatividade individual e de construções coletivas, que têm em seu consumo uma relação com o social. Appadurai (2008, p. 48) sinaliza para a necessidade de se observar o consumo não apenas como um envio de mensagens sociais, mas também de recepção destas, isto é, não estacionar as observações somente na produção do que vai ser consumido, mas de como será consumido, de como a informação emitida pelo seu produtor vai ser compreendida pelo seu receptor. Para analisar a plateia do teatro de mamulengos torna-se importante observar não só a produção da informação mediada pelos bonecos, mas também a sua recepção, como se dá essa relação produção e consumo no social.

No capítulo 1, ao expor o olhar de Heraldo sobre o seu teatro, ficou evidente que desde o começo de sua carreira artística com os bonecos, ele intencionou fazer do teatro de mamulengos um trabalho que pudesse lhe gerar uma renda financeira. Seguindo esta vontade primeira, ele foi construindo o seu show para se tornar uma mercadoria que ele pudesse colocar no mercado consumidor como um produto da cultura popular. A sua produção teatral está direcionada para o consumo, definindo assim a forma sistematizada da construção de seu show. Visando uma plateia e atendendo a um contrato, ele pensa o seu show em todos os

detalhes com antecedência, programa o que cada boneco vai falar, escreve algumas falas e procura interagir com a plateia de forma controlada sem abrir muito espaço para a improvisação das falas dos bonecos. A plateia, a que se destina a produção de Heraldo, ao receber a mensagem emitida pelos bonecos, envia a ele sinais através de suas reações o que vai influenciar na construção e transformação de seu show. Tais sinais são percebidos por Heraldo e Vera, que após o show, comentam sobre eles tratando de avaliar o que deve ser mantido, incluído ou excluído do show.

Observei que na sua interação com a plateia, Heraldo não gosta de perder o controle sobre as falas pré-construídas por ele para os seus bonecos e por isso mesmo a improvisação é um desafio que ele não está disposto a enfrentar a cada apresentação, não porque ele não saiba fazê-la, mas porque ele precisa ter o controle da situação, pois o seu espetáculo possui uma sequência de passagens que deve ser respeitada, um tempo de apresentação a ser cumprido, um padrão a ser mantido. Segundo Heraldo, a improvisação poderia promover o aparecimento de falas não apropriadas e causar um estranhamento ao público, poderia deixar o enredo monótono já que o improviso requer de certo tempo para se estruturar e elaborar o seu desfecho, o que poderia interferir no padrão de apresentação de seu teatro. Heraldo repete sempre:

O meu teatro é profissional, não é brincadeira. É todo pensado e produzido para atender ao mercado que me pede peças tematizadas. Por isso não dá para ficar improvisando com a plateia senão sai do tema e eu tenho que dar conta de falar o que me foi pedido na hora em que fui contratado.

Heraldo também alega que, quando é dado o espaço para que uma pessoa da plateia passe a dialogar com o boneco, a conversa pode girar em torno dela mesma se tornando desinteressante para as demais pessoas da plateia que esperam por um desfecho do enredo da passagem. Assim como acontece com Heraldo, muitos mamulengueiros quando se apresentam por contrato e condicionados a um tempo, eles procuram selecionar as passagens e os bonecos deixando o improviso num plano secundário. Fora de seu território, isto é, de sua comunidade que possui a experiência com o teatro, portanto conhecedora de seus códigos e partícipes em sua construção, o mamulengo se apresenta para plateias diversas e precisa rapidamente se adaptar a ela para que, o estranhamento e o repúdio não aconteçam. Lembrando que o teatro de mamulengos é um teatro criado para adultos em que falas de baixo

calão e palavrões são ditos pelos bonecos. Hoje, devido aos variados tipos de contratos, muitos mamulengueiros têm se adaptado a apresentações tipo *kit*, pacote pronto. Fazem uma representação do que seria um mamulengo “tradicional” ajustando as passagens ao tipo de plateia, ao tempo acordado no contrato e os textos, que passam a ter suas palavras amenizadas podendo ou não vir a ser tematizado a pedido do contratante.

Alcure (2007, p. 274) conta que quando Zé Lopes esteve no Rio de Janeiro fazendo algumas apresentações aconteceu um estranhamento da plateia que por não ser familiarizada com este gênero teatral não o compreendeu muito bem, a plateia considerava um teatro de baixo calão, impróprio para crianças. Dispersava com facilidade e reclamavam de não entender o que estava sendo dito. O jeito foi informar o público sobre o mamulengo e fazer uma seleção de cenas mais leves para apresentá-las. Tal fato também foi constatado por Canella (2004) em sua pesquisa com o mamulengueiro Chico Daniel, que fazia uma apresentação do seu teatro mais controlada ao trabalhar com a plateia infantil e ao atender aos contratos recebidos através da Capitania das Artes, instituição municipal da qual era funcionário. Chico ponderou que preferia fazer as apresentações da forma como o seu pai fazia em sítios pelo interior.

Ao perceber as reações de sua plateia, Heraldo terminou por se deixar influenciar por ela e pensa assim, estar construindo um produto adaptado a ela. A plateia por sua vez, ao se tornar receptora de suas mensagens, pensa compreendê-las e reage à sua forma. Na produção de seu teatro, com o olhar direcionado para o seu público consumidor, Heraldo busca persuadi-lo, reelaborando elementos construídos no passado, articulando-os com as novidades fornecidas pela modernidade e apresentando-os à sua plateia. Durante esse processo de reelaboração e reapresentação do já instituído dentro do teatro, ocorrem ressignificações simbólicas tanto por parte do seu produtor como por parte do seu consumidor. Heraldo acredita que o mamulengueiro precisa se atualizar constantemente e acompanhar as mudanças sociais, por isso ele busca na sociedade, referenciais para a construção de seu show. Neste sentido Heraldo pondera que:

As pessoas hoje em dia tem outra forma de ver as coisas. Ninguém mais aguenta ficar horas e horas diante de uma tolda vendo uma brincadeira que demora a desenrolar, que é pouco dinâmica. Os interesses agora são outros. Eles querem é novidade, mudança rápida. O show tem que ser dinâmico. A televisão fez isso com eles, a todo momento ela oferece alguma coisa para chamar a atenção dos seus espectadores. Em meu teatro eu procuro satisfazer essa necessidade do povo por novidade, por isso eu substituí os dois bonecos naquela passagem da caixa d'água e

inseri o Cabo 70 e o boneco da cantoria. Percebi o que a plateia queria. E deu certo. O show ficou mais dinâmico com a mudança dos bonecos.

Observei que Heraldo, ao se colocar como um produtor visando o consumidor, no processo de construção de seu show, ele termina por articular elementos produzidos na cultura de massa, que ele acredita serem mais atrativos à sua plateia. O seu teatro está longe de atender às necessidades de uma comunidade que poderia estar construindo juntamente com ele sentidos, ele está direcionado a atender a uma sociedade que têm seus referenciais de cultura alicerçados na cultura de massa e que digere o que a indústria cultural manipula, usa e lhe oferece. Heraldo, dessa forma, procura persuadir sua plateia, oferecendo a ela o que lhe é familiar, se apropria do passado, o reveste de novidade e o reapresenta à sua plateia.

Carvalho (1989) ao analisar e refletir sobre a cultura popular sob o olhar dos intelectuais comenta que diante do panorama que esta se encontra, em sua dinamicidade, cooptada e desgastada, o ponto de convergência passa a ser mesmo a cultura de massa na sua [...] “dimensão mais perversa – a indústria cultural, que visa ‘transformar toda a cultura em objetos de consumo’”. Neste momento rompe-se com a experiência e com a memória coletiva. A cultura popular se torna um bem de consumo, descartável, comercial. Mais à frente ele pondera que nem tudo a indústria cultural conseguiu transformar com a sua promessa de diversão, que existe uma resistência no campo da cultura, que se adapta diante do novo sem perder sua memória.

Contudo, há algo de específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa. (CARVALHO, 1989, p. 30)

Segundo Adorno (1947, p. 57), o consumidor é levado a crer numa necessidade de consumo do que a indústria cultural lhe oferece como divertimento e ao tratar de questões relacionadas à indústria cultural salienta que a sua técnica leva a uma padronização e a produção em série, justificando-se numa falsa necessidade e querer do consumidor prometendo-lhe diversão. [...] “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema

social”. E ainda que: “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma”.

Para Carvalho (1989), a experiência na indústria cultural é transitória, não é construída coletivamente, porém é na memória, na tradição que ela se apoia para se construir reelaborando símbolos. Não cria nada novo, mas sim, dá um novo significado ao tradicional apresentando ao consumidor como inovação. A “aura de autenticidade” da tradição tem continuidade na inovação. E diz:

[...] a indústria cultural poderia, perfeitamente, inventar símbolos novos todo o tempo, em vez de apropriar-se dos símbolos clássicos e tradicionais e dar-lhes uma nova roupagem. Se o faz é porque necessita *também* manter acesa, numa crônica e agonística negação de si mesma, a ideia de permanência. É esse modelo de cultura *folk* e não sua manifestação empírica ‘autêntica’ o que a cultura de massa não destruiu. (CARVALHO, 1989, p. 32)

O olhar de Heraldo está direcionado para a sua plateia consumidora que pode se manifestar de formas diferentes dependendo de seu conhecimento sobre essa arte popular, de suas experiências e vivências. Para Heraldo, ela pode definir mudanças na construção do seu teatro pelas reações durante a apresentação, contribuindo para que ele construa ou empreste vozes, crie falas politicamente corretas, insira mais bonecos para gerar maior impacto à plateia e que busque elementos produzidos na cultura de massa para incorporar ao seu teatro promovendo certa identificação da plateia com eles. Ao polarizar, em seu teatro duas posições distintas, produção e consumo, Heraldo dá a ele o status de mercadoria⁶⁸, por fazer dele uma produção pensada para atender a um consumidor em que valores econômicos são negociados durante os contratos.

⁶⁸ Para Appadurai (2008, p. 19) “[...] mercadorias são coisas com um tipo particular de potencial social, que se distinguem de “produtos”, “objetos”, “bens”, “artefatos” e outros – mas apenas em alguns aspectos e de um determinado ponto de vista.”

2.4 Os Contratos

O mamulengueiro é o próprio empresário do seu teatro, pois é o seu dono, segundo Santos (1979, p. 58). Acrescentando que, sendo o teatro de mamulengos uma forma específica de teatro popular, ele também possui necessidades básicas que o sistema empresarial de uma companhia de teatro qualquer exige, assinalando que existem distinções de técnicas, empreendimentos e recursos que cada um dos casos possui. É o próprio mamulengueiro quem faz as negociações contratuais para a venda do seu espetáculo, na maioria das vezes fora de um contrato escrito, que acontece de maneiras diferentes dependendo do que é considerado durante as negociações: tipo de evento, local, tempo de apresentação, entidade contratada, tamanho previsto da plateia, etc.

Ainda hoje é possível observar nas apresentações de alguns teatros de mamulengos, a arrecadação de dinheiro entre as pessoas da plateia. Durante a apresentação do teatro a plateia é estimulada pelo mamulengueiro através de seus bonecos ou de um ajudante, a fazer contribuições em dinheiro, mesmo nos casos em que houve um acordo contratual entre o mamulengueiro e o contratante, de pagamento pela apresentação. Essa forma de pagamento pelas apresentações era muito comum no passado.

Há também contratos feitos entre o mamulengueiro e alguma instituição que garantem a ele a certeza de uma remuneração pelo menos enquanto o acordo vigorar. É o caso dos mamulengueiros Chico Daniel e de Heraldo Lins. 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. Chico Daniel fechava também contratos particulares que negociava diretamente com os seus contratantes, o que lhe possibilitava receber uma renda extra. Caso similar acontece com Heraldo que há doze anos fechou um contrato com a CAERN para apresentar o seu espetáculo em escolas e eventos quando requisitado através da entidade. Diferente de Chico Daniel, Heraldo não recebe um salário fixo, mas um valor fixo por apresentação. Com um número de apresentações acordado em

contrato escrito e limitado em até cem por ano, o reajuste do valor de cada espetáculo apresentado também é negociado com a empresa sempre que Heraldo julga necessário. Ele também mantém contratos particulares, garantindo outros tipos de negociações e renda extra.

Das trinta e quatro apresentações observadas durante o trabalho de campo para esta pesquisa, vinte tiveram contratos feitos através da CAERN e catorze por particulares. Trinta e quatro apresentações é apenas uma amostra do montante de apresentações que Heraldo faz anualmente, variando de ano a ano. Heraldo começou a manter um registro das suas apresentações a partir do ano 2005, constando em sua estatística, desde então, um menor número de apresentações registrado no ano de 2006 com 103 espetáculos e um número maior, registrado no ano de 2007 com 176 espetáculos apresentados. Entre essas apresentações mesclam as feitas através de contratos realizados através da CAERN, contratos com outras instituições e contratos particulares.

Constatedei, ao entrevistar os contratantes, que eles podem possuir razões diferentes para negociarem o espetáculo com Heraldo. Com os registros feitos, conclui ser possível dividir os contratos em dois grandes grupos: os institucionais e os particulares. Nos contratos com instituições Heraldo tem uma clientela bem variada que sempre o contratam e que vão desde empresas públicas a particulares: escolas da rede pública e privada, PETROBRÁS, SESI, SESC, SAPE, CADE, Supermercados Nordesteão, Supermercado Da Terra e CAERN são algumas delas. São contratos feitos para compor a programação de algum evento organizado pela empresa ou de algum projeto empresarial, podendo a empresa contratante solicitar a Heraldo que ele trabalhe um tema específico com os bonecos, como ocorre com a CAERN com a peça “Água Limitada”, “Saúde no Trabalho” e “Segurança no Trabalho” para a PETROBRÁS, “Higiênie Bucal” para a ORALWAY, etc. Os contratos particulares ficam mais por conta de festas de aniversários, chá de panela, chá de fraldas, confraternizações entre amigos, arraiás, eventos para crianças, para as mães, natalinos, etc., estes podem ser personalizados ou podem receber um tema específico se o contratante solicitar.

Nos contratos via CAERN o contratante fica livre de qualquer despesa financeira, basta enviar um ofício para a empresa e a assistente social analisa cada caso e liga para Heraldo liberando a apresentação da peça “Água Limitada” ou da peça “Esgotamento Sanitário”, ambas didáticas. Um dos critérios para a aprovação do pedido é que o evento tenha alguma relação com os cuidados com a natureza. Os tipos de contratantes via CAERN, se subdividem: há aqueles que possuem conhecimento do trabalho de Heraldo e demonstram respeito e valorização pelo espetáculo ou aqueles que não conhecem ainda o trabalho, mas

preocupam-se em situá-lo dentro de um evento em que ele ganhe sentido. Esses contratantes na maioria das vezes são ligados à educação. Há ainda aqueles que o inserem na lista de programação do evento sem dar a devida atenção às necessidades técnicas do teatro e não se preocupam se uma apresentação de teatro de mamulengos se adequa ao tipo de evento, vale a gratuidade do contrato para os organizadores.

Nos contratos com os particulares também se verifica algo semelhante, mesmo pagando pela apresentação, têm aqueles que o contratam porque é uma atração a mais num evento e aqueles que o contratam por conhecer esse tipo de teatro ou tão somente o seu trabalho. Carvalho (2007, p. 83), comenta que “Atualmente, assistimos a um interesse crescente por manifestações populares que, por muito tempo, não haviam despertado a atenção das classes dominantes nacionais nem a indústria do entretenimento”. A procura dos contratantes pelo “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins pode estar relacionada ao crescente interesse das classes dominantes e da indústria cultural, que utilizam manifestações da cultura popular como uma atração de um determinado evento, expondo construções simbólicas em variados espaços servindo a variadas interpretações em sua atuação e recepção. O teatro de mamulengos produzido por Heraldo se adequa a esses interesses, pois seu teatro é um “show”, como ele mesmo o denomina. Compreendo que a cultura popular vem se estendendo cada vez mais para fora de si mesma e se mesclando a outros interesses, ao atender a tipos de contratos variados visando muito mais a sua espetacularização do que a sua manutenção como expressão do povo. Os interesses explícitos ou implícitos em cada contrato podem vir a se constituir num fator de transformação da manifestação cultural. No “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, esse interesse crescente por um entretenimento que até certo ponto desperta certa curiosidade e surpresa a quem o assiste, fica evidenciado nos contratos que Heraldo realiza, oferecendo um produto pensado em seu consumo ajustado para circular nos mais variados espaços sociais e atender aos mais variados interesses de seus contratantes. Carvalho (2007, p. 81), afirma que quando uma manifestação da cultura popular se desloca de sua comunidade ou circuito de origem e passa a circular por outros espaços e novos contextos, ela passa a ganhar valor diante dos novos consumidores. O que Heraldo faz com o seu teatro é levá-lo aos mais variados espaços e às mais variadas plateias através dos contratos institucionais ou particulares, atendendo a interesses diversos e sendo uma atração dentro de um determinado evento. O seu teatro não é o evento, mas uma atração dentro de um. Seu teatro é construído para ser um produto de consumo que diante de seus consumidores ganha

novos valores: *status* de produção artística sujeita a ganhar novas interpretações e outras organizações simbólicas.

Compreendi que as negociações, tanto com instituições como com particulares, permitem a Heraldo resistir a problemas, de longa data, enfrentados pela cultura popular. Ao falar sobre resistência da cultura popular, Carvalho (2007, p. 81-82), reflete que podemos pensá-la em dois processos: um que propiciou um embate com o Estado que procurou controlar e direcionar as expressões simbólicas e seus valores de forma diferente dos cultivados pelas classes populares, diante dessa dominação do Estado os artistas populares se sentiram pressionados a se conformar, porém resistiram e negociaram posições para seus interesses artísticos e outro, um processo que levou o artista popular a encontrar brechas deixadas pelas elites estatais por não perceberem ou não julgarem importante controlar.

Heraldo conta que somente quando decidiu fazer um teatro tematizado a pedido do cliente, aconselhado por Vera, é que o seu trabalho começou a crescer e ser conhecido. Hoje, ele considera um diferencial em seu teatro, conseguir tematizar uma apresentação criando peças específicas para alguma empresa, inserindo ou excluindo falas para adaptar aos temas solicitados. Heraldo conta que o seu trabalho começa à partir do momento em que fecha o contrato, pois ele precisa reorganizar e criar falas para os seu bonecos deixando o texto escrito e pronto para a hora da apresentação do espetáculo. Tem semanas em que ele cria três espetáculos diferentes, utilizando uma estrutura central e fixa que o permite fazer as modificações. Durante a negociação do seu espetáculo Heraldo o coloca dentro do estado de mercadoria, pois ele atribui um valor de troca de seu conhecimento com os bonecos e de sua habilidade em criar textos novos a partir de temas que lhe são solicitados. Heraldo concebe o seu teatro como um trabalho, um bem de serviço que deve ser negociado. Ele se coloca como um produtor que visa atender a um consumidor que paga por suas apresentações, entendendo que todo trabalho deve ser recompensado monetariamente, afirma ele. Durante a negociação do contrato de seu show, o seu teatro se mercantiliza, sem deixar de ter uma história social, ele passa a ser um produto com valor de troca. Kopytoff (2012) esclarece que as mercadorias são um fenômeno cultural universal que envolve a troca de coisas, que pode ser de objetos ou serviços. Acrescenta ainda que as coisas transitam dentro e fora do seu estado de mercadoria, esta por sua vez é definida pelo autor como:

Uma mercadoria é algo que tem valor de uso e que pode ser trocado por uma contrapartida numa transação descontínua,... A troca pode ser direta ou pode ser

feita de forma indireta mediante dinheiro, que tem como uma de suas funções ser um meio de troca. Assim, tudo que possa ser trocado por dinheiro é, nesse momento, uma mercadoria, seja qual for o destino que lhe seja reservado depois de feita a transação (pode ocorrer que ela seja mercantilizada). (KOPYTOFF, 2012, p. 93)

O valor atribuído ao objeto está relacionado ao julgamento que sujeitos fazem sobre eles. Heraldo considera o seu estudo e conhecimento sobre o teatro de mamulengos, a sua criatividade e experiência de vinte e um anos com os bonecos, atributos de valoração de seu produto. O valor que ele atribui ao seu produto diante de cada contrato se diferencia. O valor⁶⁹ de troca para cada espetáculo depende do tipo do evento e/ou de quem está contratando. Assim, um contrato feito com uma empresa grande como a PETROBRÁS terá um valor superior daquele feito com um contrato de aniversário. Para as apresentações via CAERN o valor de troca é fixo conforme acordado em contrato.

O “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins é um produto que se torna mercadoria por ganhar um valor de troca durante as negociações contratuais para depois sair desse estado e voltar para a zona protegida da cultura popular. Entra e sai do estado de mercadoria, se mercantiliza através de desvios tomados pelo seu produtor. Esse desvio é rápido e reversível, lembrando aqui as reflexões de Appadurai (2008, p. 27) sobre o movimento de entrada e saída de coisas do estado de mercadoria.

Heraldo depende dos contratos e articulações com elementos da modernidade para dar continuidade ao seu trabalho. Ao oferecer um produto tematizado ao seu cliente e atribuir-lhe um valor de troca, ele insere o seu teatro no que Carvalho chamou de cultura popular comercial. Para este autor, a cultura popular distingue-se da cultura popular comercial por [...] “não necessitarem dos implementos da indústria audiovisual, nem para sua concepção, nem para sua produção, nem para sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas”. (CARVALHO, 2007, p. 81) São formas culturais que foram concebidas, desenvolvidas e preservadas em meio a um grupo e que mantem relativa independência das instituições oficiais do Estado, ainda que, estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou parcial. Já a cultura popular comercial depende da indústria audiovisual, das instituições, de quem as financie, pois se tornaram um produto produzido para servir de entretenimento e de amostragem de identidade cultural tendo a sua elaboração e representações simbólicas construídas fora da experiência dos sujeitos e circula

⁶⁹ Heraldo me passou esses valores, porém não me permitiu divulgá-los.

fora de seus territórios. São manifestações produzidas e espetacularizadas para servir de entretenimento principalmente a turistas. O próprio Carvalho salienta que

[...] quando a cultura popular é convertida em espetáculo desterritorializado (isto é, deslocado de sua comunidade ou circuito de origem), ela passa a ganhar valor diante de consumidores que podem transitar também por outras atividades culturais, como a Bienal de São Paulo, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional do Rio de Janeiro, os Festivais (nacionais e internacionais) de Dança, Música, Teatro, etc. (CARVALHO, 2007, p. 81)

Compreendo o teatro produzido por Heraldo como um produto que necessita dos contratos feitos com instituições e particulares para manter-se atuante no mercado. Para tanto, ele precisa saber ser uma mercadoria, saber ser um teatro da cultura popular, saber articular valores simbólicos tanto do passado quanto do presente e saber transitar por diversos espaços atendendo aos seus contratantes e entretendo sua plateia.

Concluindo a análise desses quatro elementos, presentes no teatro de mamulengos e utilizados no “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins: os bonecos, a voz, a plateia e os contratos; percebi que Heraldo constrói o seu espetáculo a partir de elementos do teatro “tradicional” de mamulengos⁷⁰, os quais ele reelabora e adapta ao contexto da plateia e aos pedidos de temas pelos contratos. Nenhuma novidade se pensarmos que a cultura popular está em constante processo de reorganização de seus símbolos e que tem na tradição uma fonte onde o artista pode se abastecer para recriar os elementos, algo que sempre foi feito e tem sido feito por outros mamulengueiros. Mas o que marca o processo de construção e de transformação dos quatro elementos pontuados neste capítulo é o modo de produção destes: Heraldo trabalha sua voz a partir de um trabalho técnico desenvolvido com uma fonoaudióloga; substitui os dois bonecos principais do teatro “tradicional” articulando novos significados a eles uma vez que não cria algo novo na substituição, mas faz adaptações destituídas de valores simbólicos criados no passado, articulando outros valores, por desejar fazer um teatro de mamulengos contemporâneo, como ele afirma; o olhar de Heraldo e Vera sobre a plateia, esta é vista por eles como um todo, um olhar que contribui indiretamente na construção do show por ser, a plateia, percebida e avaliada o tempo todo, para a qual eles procuram compreender e satisfazer suas supostas necessidades e desejos e os contratos que

⁷⁰ Muito mais próximo da variante do teatro de João Redondo.

levam Heraldo a tratar de temas que não são aqueles “tradicionalmente” encontrados no teatro de mamulengos, mas sim aqueles que estão nas preocupações da sociedade moderna como a água, a poluição, cidadania, violência contra a mulher, a natureza, a saúde, e outros. Heraldo consegue transitar por universos ímpares, traduzir mundos diferentes, sintetizar num mesmo espaço e tempo a tradição e a modernidade, traduzindo representações simbólicas construídas na atualidade sempre de mãos dadas com o que vem da tradição.

CAPÍTULO III

3 A construção das passagens

No meu trabalho tenho a preocupação que as falas estejam dentro do contexto da cultura do país, quero nacionalizar o mamulengo.

Heraldo Lins

As passagens no teatro de mamulengos correspondem a atos ou cenas do teatro de palco. São construídas dentro de uma estrutura que envolve o desempenho dos bonecos, o cenário, o enredo, as falas e alguma cantoria, que permitem ao mamulengueiro articular um tema que conduz o espetáculo. As falas de cada boneco se repetem de uma apresentação para outra, porém não em sua integralidade textual, elas recebem novas falas tanto do mamulengueiro como de pessoas da assistência, construindo assim um texto único, efêmero, singular que não aceita reiterações e correções, pois tudo acontece no momento da ação. As palavras que chegam até os ouvintes, são palavras dita sem volta. Algo similar ao que acontece com a poesia oral e analisada por Zumthor (2010) que constatou que o texto na poesia oral não aceita arranhões nem tampouco correções, diferindo do texto escrito que pode ser lapidado antes da sua oralização, aceita rasuras e ajustes diversos.

Ao aceitar novas falas para as passagens que possuem um enredo fixo a ser trabalhado pelo mamulengueiro, ocorre uma improvisação aleatória, casual, que pode vir a ser compartilhada entre o mamulengueiro e pessoas da plateia. Esse tipo de improvisação conta com o imprevisível que brota da boca dos seus participantes, imprimindo uma característica importante ao teatro de mamulengos permitindo ao mamulengueiro estender a sua apresentação por um tempo ilimitado, colocando bonecos numa sequência escolhida por ele no momento da ação ou até mesmo solicitado pela plateia. Hoje, o que se observa no teatro de mamulengos é uma mudança nesta maneira de construção das falas dos textos das passagens. Ainda há aqueles mamulengueiros que resistem e fazem um teatro da maneira como aprendeu com seus mestres, uma apresentação que procura usar de falas já construídas para cada boneco dentro de um enredo agregando outras falas que surgem durante o momento da ação

dramática, possibilitando assim partilhar com pessoas da plateia a autoria dos textos naquela apresentação específica. Mas outros procuram se adaptar aos novos tipos de plateia muitas vezes sem experiência com este tipo de teatro, a modelos oferecidos pela indústria de cultural, a negociações de contratos com instituições e particulares que determinam condições para as apresentações como tempo limite e falas moralizantes, adaptando seu teatro ao que o capital possa lhe proporcionar de vantagens. Esses são alguns dos fatores que podem contribuir para que o processo de construção das falas dos textos das passagens sofram uma mudança na forma de se elaborar, tendendo a uma cristalização das falas por não proporcionar mais uma abertura ilimitada para as improvisações casuais.

Neste capítulo será analisada a sistematização da construção dos textos e suas falas para as passagens do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins. Este, longe de priorizar uma característica marcante do teatro de mamulengos, uma improvisação aleatória, faz uso de uma improvisação controlada por ele facilitando-lhe atender aos pedidos de temas de seus clientes, cumprir um tempo determinado para a apresentação do espetáculo e de produzir um teatro politicamente correto, sem falas de baixo calão, imorais, palavrões, etc.

A análise será feita a partir do sistema criado por Heraldo para elaborar seus textos. Sistema este que será explicado no decorrer do capítulo. Para embasar as reflexões sobre o processo de construção e de transformação dos textos e falas das passagens no teatro de Heraldo, serão consideradas aqui as reflexões de Zumthor (2010) sobre a poesia oral, uma vez que, o teatro de mamulengos, é uma expressão da cultura popular que tem na oralidade o seu meio de transmissão e construção de saberes.

Heraldo admite fazer um trabalho diferenciado, em relação aos demais mamulengueiros, por conseguir criar peças inteiras ou apenas textos e falas com qualquer tema que lhe é solicitado pelo contratante, mas nem por isso ele desconsidera arquétipos e estruturas do teatro mamulengos, ele, em sua sensibilidade e desejo de se manter no mercado e de profissionalizar o seu teatro, elabora formas de se manter ligado aos fios da tradição que ele utiliza para costurar pedaços de novidades que ele vai incorporando em seu teatro, apesar dele afirmar em seu discurso não querer fazer um teatro preso ao passado e de querer fazer um teatro contemporâneo. O que ele fez, ao decidir tematizar o seu teatro, foi criar um sistema na construção dos textos que lhe permite uma grande flexibilidade na inclusão e exclusão de novas falas. As suas passagens possuem um texto fixo que lhe serve de base para todas as falas novas incorporadas ou excluídas a cada novo tema mantendo um mesmo enredo. Seus textos são pensados e escritos com antecedência, com espaço para as reinterações e correções

que julga necessária. As improvisações, quando ocorrem, são controladas por ele para que não extrapole nem o tempo do espetáculo nem a sua moralidade. O seu processo criativo na construção das falas dos bonecos se dá muito mais fora da natureza efêmera do teatro, quando ele pode improvisar controladamente suas falas buscando construir textos politicamente corretos. As falas que surgem de sua boca num processo de improviso casual, durante a apresentação, não são frequentes, mas acontecem também dentro de limites morais estabelecidos por ele e por Vera. Algumas dessas falas podem vir a ser construídas dentro de uma interação limitada com a plateia, que depois passa por uma análise definindo se a dita fala continua ou não no show. A construção das passagens no teatro elaborado por Heraldo obedece a todo um processo sistematizado por ele para atender aos seus contratos, tipos diferentes de plateia, tempo de apresentação, temas variados e ser politicamente correto em suas palavras.

3.1-A transmissão oral no teatro de mamulengos

Falar em teatro de mamulengos é falar de oralidade, uma vez que, ele tem na transmissão oral a força necessária para a sua manutenção e persistência através dos tempos e espaços. Oriundo do teatro de bonecos que surgiu provavelmente na pré-história, o teatro de mamulengos é o produto de uma migração do teatro religioso para o profano aqui no nordeste brasileiro onde adquiriu fisionomia própria. Nas mãos do povo nordestino, ele foi sendo construído e transformado mantendo estruturas que permanecem até os dias atuais. Têm, ainda hoje, na oralidade, a sua principal forma de transmissão de conhecimentos que passam de geração a geração se adaptando a novos contextos sociais, ao tempo e aos espaços em que atua, apesar de observarmos muitos casos de escrita de peças inteiras e de gravações audiovisuais que podem estar formando novos mamulengueiros ou fornecendo elementos que podem ser incorporados às apresentações. Mesmo se fazendo presente e atuante na era da tecnologia da informação, o mamulengo mantém a forma de transmissão oral dos saberes.

A transmissão oral do conhecimento se dá na presença do falante e do ouvinte, evidenciando-se assim, a figura de um mestre que é de extrema importância nas sociedades ágrafas. Tal reconhecimento e valorização da figura do mestre, vamos encontrar no universo da cultura popular que é sempre citado quando o assunto se refere ao aprendizado. É comum

um mamulengueiro dizer quem foi o seu mestre e por vezes até mais de um é lembrado. Entre os brincantes do teatro de mamulengos, muitos deles não dominam a escrita e recebem o conhecimento deste tipo de teatro através da transmissão oral tendo que memorizar as piadas para fazer o seu teatro. Tal forma de aprendizado é também encontrada quando se fala do teatro feito por Heraldo que diz aprender muitas piadas tiradas de circo ou observando outros brincantes e que guarda essas falas em sua memória e as usa quando quer. Heraldo conta que:

Às vezes me lembro de uma piada antiga na hora e incluo na fala do boneco. Tem piadas que eu fico um tempão sem colocar, mas ela reaparece às vezes sem eu planejar. Essas piadas da tradição eu guardo em minha memória, já as que eu crio eu escrevo que é prá não esquecer, mas também termino memorizando. Têm musiquinhas que eu usava antes e parei de usar, mas às vezes elas voltam. Não gosto de repetição em meu show. Sempre procuro fazer uma coisa diferente entre uma apresentação e outra. Essas piadas que guardo na memória eu utilizo também como uma forma de diferenciar um show do outro. Quando eu vou apresentar um show para um cliente novo, eu faço o show normal, quando o cliente me contrata novamente, eu procuro colocar uma piada diferente, alguma coisa que deixe o teatro renovado, com cara de uma apresentação nova, entende?

Durante o tempo da realização da observação participante para esta pesquisa, percebi que Heraldo utiliza tanto os textos aprendidos no processo oral, quanto os textos criados e escritos por ele, para construir as passagens de seu show. Certas manifestações da cultura popular dependem, ainda hoje, da transmissão oral para a sua permanência e persistência através dos tempos e espaços e o teatro de mamulengos é um exemplo disso. Esse gênero teatral tem na oralidade forte característica levando Santos (1979, p. 142), a afirmar que o teatro de mamulengos não usa do texto escrito na sua elaboração, mas tão somente da oralidade e Borba Filho (1966, p. 99), que atesta que a estrutura dramática do mamulengo é a mesma da *Comédia dell'Art* tendo suas histórias contadas à partir de um enredo, jamais escrito, com diálogos inventados ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação da plateia. Os enredos são transmitidos de geração a geração.

A oralidade dentro do teatro de mamulengos se dá não só como transmissão de saberes entre os mestres, mas também como veiculador de ideias e de temáticas retiradas do próprio cotidiano e que são devolvidas a ele através dos bonecos de forma lúdica, como uma diversão. Alcure (2007, p. 298) comenta que o mamulengo é um “[...] poderoso locus da experiência social, porque projeta, brinca com as expectativas, revela camadas escondidas da vida social, numa dinâmica de mão dupla entre os indivíduos e a sociedade em que vivem”.

Como tornar assuntos que afligem a sociedade de um modo geral como violência, racismo, hierarquias e sexo, em diversão? Através da arte com os bonecos isso se torna possível. É através das falas dos bonecos que o mamulengueiro chega ao ouvinte e realiza o seu teatro. Ao dar voz ao boneco o mamulengueiro o torna seu duplo e fala através dele. Algo fica subentendido então: não é o mamulengueiro quem diz, é o boneco, ao qual lhe é permitido falar o que muitas vezes não nos é permitido. Na poesia oral, segundo Zumthor (2010, p. 260) o seu intérprete ganha autoridade para falar por outros, seja lá o que ele fale não é sobre si ele apenas se coloca como veículo disponível a outras vozes.

Concebo a transmissão oral ainda como um fator de grande força dentro do teatro de mamulengos e até mesmo em vários tipos de expressões da cultura popular, mas há de se considerar também as novas tecnologias, a indústria cultural e audiovisual que operam com maior ou menor intensidade nos mais variados panoramas da cultura popular. A sociedade muda em todo momento, transformando, reatualizando e ressignificando a tradição, trazendo em sua genética social, códigos e valores a serem reconfigurados e adaptados aos seus diversos contextos, o que leva a compreender o pensamento de Zumthor (2010) ao comentar sobre a oralidade nos tempos atuais,

Resulta que, no final do século XX, nossa oralidade não possui mais o mesmo regime dos nossos antepassados. Viviam eles no grande silêncio milenar, em que a voz ressoava como sobre uma matéria: o mundo visível em sua volta repetia-lhes o eco. Estamos submersos em ruídos que não podemos colher, e a nossa voz tem dificuldades em conquistar seu espaço acústico; mas basta-nos um equipamento ao alcance de todos os bolsos para recuperá-la e transportá-la em uma valise. (ZUMTHOR, 2010, p. 26).

O teatro de mamulengos também vem se ajustando aos novos contextos oferecidos pela modernidade, gravam-se shows de mamulengos em DVDs e até em aparelhos de celulares, publicam essas gravações na internet tornando esse conhecimento democrático e globalizado, amplia-se assim, a rede de transmissão de saberes numa dimensão incalculável. A oralidade não se perde ao transitar por novos meios, ela se transforma. Ela não deixa de ser voz, porém adquire nova modalidade através da sua midiaticização. A gravação da voz dá a ela *status* comparável à escrita impressa nos livros. Gravada voz e também imagem, ambas podem transitar em tempos e lugares diferentes, pois que se encontram fixadas, transportáveis, objetificadas.

O mamulengo quando gravado e levado a ser assistido longe de sua produção, perde a apreciação *in loco*, a interação com a plateia, a construção junto ao povo, esta tão requisitada na fala de alguns autores que tratam da cultura popular, deixa de ser uma arte do momento, objetifica-se e congela-se o teatro de mamulengo que pode ser assistido e levado a qualquer parte do planeta, rompendo fronteiras físicas e culturais e transpassando o tempo. Posso assistir a uma apresentação de mamulengos num DVD que foi gravado há, dez anos atrás, e que certamente tal apresentação, no tempo atual, se encontra bem diferente daquela que é feita pelo mesmo mamulengueiro hoje. Comprovei essa minha hipótese ao assistir aos DVDs de Heraldo. Ele possui dois DVDs gravados, um de um espetáculo antigo e outro com dois novos. Há diferença em sua performance, plástica e quantidade de bonecos, personagens e piadas. Deixando aqui claro que isso não ocorre somente com o teatro de Heraldo, pois está se tornando cada vez mais comum a gravação das apresentações do teatro entre os mamulengueiros, pessoas da plateia, instituições e pesquisadores. Hoje podemos assistir a apresentações de mamulengos, inteiras ou partes delas, acessando a internet ou adquirindo um DVD.

Com a gravação audiovisual do teatro de mamulengos e a possibilidade de seu congelamento no tempo, possibilitando ser conhecido por gerações futuras e por indivíduos de outros grupos socioculturais o que antes era feito e construído por um grupo restrito que conhecia e decodificava seus códigos, que compartilhavam de um sentido, agora se pulveriza na rede da virtualidade e de mídias, que ao levar o mamulengo a um público desconhecido, não acostumado aos seus códigos, este pode vir a ser interpretado de forma diferente daquele público conhecedor desses códigos. Brochado (2007), ao falar sobre o público no teatro de mamulengos, considera que,

Este público é composto na sua grande maioria por indivíduos que já assistiram a muitos espetáculos de Mamulengos, assim, conhece os diversos elementos (auditivos e visuais) que formam este teatro de bonecos e as suas convenções referentes à sua participação. Sabe que ela não é apenas aceita, mas que é também fundamental. Portanto, se sente livre para participar de forma ativa do espetáculo. Os artistas e a maioria dos indivíduos que compõem este público fazem parte de um mesmo grupo social. São pertencentes à classe trabalhadora (rural ou urbana) que vivenciam as mesmas restrições econômicas e compartilham do mesmo universo sócio-cultural. A intensa atividade destes artistas nas cidades desta região possibilita o conhecimento entre os artistas e o público, assim como os membros de uma plateia específica também se conhecem entre si. Este universo compartilhado é a base da comunicação entre artistas e público, uma vez que os assuntos

abordados se relacionam à história, expectativa e imaginário deste grupo. (BROCHADO, 2007, p. 42),

O público tratado por Brochado é aquele conhecedor e participante do teatro de mamulengos “tradicional”. Um público que possui a experiência com o teatro de mamulengos construído e compartilhado pelo grupo que o reconhece ao se identificar com os temas retirados de seu próprio cotidiano. Observei que o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins é apresentado a plateias que tanto pode ser conhecedora de seus códigos como nunca ter tido tal experiência, ademais, Heraldo também vende DVDs de seu show ao final de cada apresentação, tem um site⁷¹ que é alimentado com informações sobre o seus shows periodicamente e seus shows estão no *youtube*. Em meio às falas do boneco Benedito, Heraldo sempre anuncia a venda de seus DVDs dizendo, “Pessoal, quem quiser assistir ao show em casa pode comprar o DVD com dois shows gravados ou assistir no *youtube*”. O seu show transita por diferentes universos espaciais e culturais, podendo ser interpretado de maneiras diferentes dependendo da experiência e vivência que o sujeito tenha com tal espetáculo.

Um dos objetivos de Heraldo, segundo suas palavras, é de nacionalizar o mamulengo, isto é, torná-lo conhecido nos quatro cantos do país. Para tanto, ele constrói e transforma o seu teatro adotando uma linguagem com falas menos regionalistas, podendo ser decodificada e ter sentido para qualquer tipo de plateia no país, mesmo àquelas que desconhecem este gênero teatral. Durante uma de nossas conversas ele falou que,

Eu construo as falas dos bonecos pensando em cada palavra. Às vezes fico dias e dias e às vezes até meses trabalhando em cima duma certa piada, procurando as palavras certas que causem o riso da plateia, mas que não ofenda. Não é esta a minha intenção. Quero apenas divertir a minha plateia. A pessoa tem que sentir bem, se divertir e entender o meu espetáculo. Uso palavras que todos conhecem. O meu show pode ser apresentado em qualquer parte do país que todos irão entender. Eu tenho essa preocupação. No meu trabalho tenho a preocupação que as falas estejam dentro do contexto da cultura do país, quero nacionalizar o mamulengo.

⁷¹ www.showdemamulengos.com

Um exemplo que ele conta dessa sua preocupação está na palavra “qualhada”. Heraldo falou que havia observado que a criançada não ria mais quando ele falava a palavra “qualhada”, então ele estava testando a palavra “iogurte”, por entender que as crianças hoje em dia conhecem e consomem muito mais o iogurte do que a coalhada. Heraldo, de certa forma, tenta usar, um vocabulário compreensível por aqueles que o assiste, seja uma plateia formada por crianças ou adultos.

Pesquisando o teatro de mamulengos de Heraldo e observando o de outros mamulengueiros, percebi que a transmissão oral de saberes se evidencia em dois momentos distintos: o primeiro está na própria forma de transmissão do teatro de um mamulengueiro a outro, de um mestre ao discípulo, quando os saberes podem ser compartilhados em conversas ou durante as apresentações. O segundo momento está na transmissão oral de saberes que chega até o assistente da plateia, momento da recepção. Muitos mamulengueiros dizem terem aprendido e decidido a botar boneco assistindo ao teatro de mamulengos. O próprio Heraldo diz ter assistido quando criança a esse tipo de teatro e ter permanecido em sua memória, vindo aflorar muitos anos depois quando ele decidiu trabalhar com os bonecos. A transmissão de conhecimentos e de valores chega ao ouvinte também através dos bonecos. É um movimento cíclico de entrada e de saída de conhecimentos que, dependendo da reação e interação com a plateia, esse conhecimento pode retornar ao teatro como um elemento a ser trabalhado, reelaborado, contribuindo na sua construção e transformação. Considero neste momento o pensamento de Zumthor (2010) de que falar envolve uma audição, por isso é preciso ser ouvido para que a mensagem oral ganhe sentido, logo, isto implica num nítido desejo de ir e vir, entre emissor e receptor, processo de interação entre os sujeitos, assim,

Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas. Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. (ZUMTHOR, 2010, p. 30)

Na primeira forma de transmissão oral de saberes desse gênero teatral, destacada a pouco, é comum um mamulengueiro aprender com outro mamulengueiro seja pela transmissão direta em meio a uma conversa ou através da observação da performance do outro. Heraldo diz ter inserido a cena da escada rolante ao assistir a apresentação do

mamulengueiro Danilo, do Maranhão, durante o evento Agosto da Alegria de 2012. No show da CAERN, o Capitão João Redondo, atualmente, em uma de suas saídas de cena, diz ao Benedito: “Eu vou de escada rolante, qui eu não sou besta!” Ao dizer essas palavras ele vai desaparecendo lentamente por trás da tolda da esquerda para a direita dando a impressão que está descendo numa escada rolante, a plateia se abre em risos, por conhecer esse tipo de escada ou pelo menos já ter ouvido falar ou visto em filme ou na televisão. O mamulengueiro recebe o conhecimento de outro mamulengueiro, o observa e copia, e têm a liberdade de usar esse conhecimento da maneira como entender ser melhor, apenas reproduzindo-o integralmente ou fazendo recortes, adaptações que julga necessário ou ainda, tomando o aprendizado como base e criando novas formas de diálogo e representações com os variados contextos sociais e subjetividades. Entendo que isso insere o mamulengo num terreno democrático, onde a autoria das criações não são requisitadas e sim partilhadas com quem quer que seja. Aquele que cria no teatro de mamulengos cria para o outro e muitas vezes com o outro.

No segundo momento, a oralidade se manifesta na fala dos bonecos, com mensagens endereçadas à plateia carregadas de intencionalidades, concordando com Zumthor (2010, p. 43) que salienta que “nenhum discurso é neutro”, chegando ao ouvinte que interpreta a mensagem usando de sua subjetividade e experiência de vida. Compreendo que a transmissão oral do conhecimento que o mamulengueiro tem não se dá apenas entre mestres, mas também entre eles e a plateia que o assiste e decodifica seus códigos e valores simbólicos. Entendo ser este um processo dinâmico de transmissão de saberes, construídos na ludicidade, mas que no discurso do boneco, o mamulengueiro veicula ideias, conceitos, valores que circulam dentro do grupo social. Discurso este, que não é neutro e que se insere num jogo de poderes, que o mamulengueiro adota ou recusa. A plateia não é passiva na recepção da mensagem oralizada, ela dá um retorno ao brincante através de suas reações e interações, contribuindo assim para as futuras e possíveis transformações de elementos feitas pelo mamulengueiro dentro do seu teatro, e que retornam ao ouvinte, que termina por participar, de forma indireta, da construção e transformação do teatro de mamulengos. A plateia como já foi atestado no capítulo anterior, tem uma importância muito grande para Heraldo, é também a partir de suas reações que ele elabora as transformações em seu teatro. Para Zumthor (2010) o ouvinte é um receptor e um coautor da construção da poesia oral analisada por ele, cujas análises podem ser partilhadas nas demais análises de expressões da cultura que se mantêm na oralidade seja de forma literal ou utilizando-se da mídia. O autor compreende que intérprete, texto e ouvinte se encontram

num jogo interativo, e que o texto pode ser adaptável à qualidade do ouvinte. Considera assim que,

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 pertencem 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)

Heraldo é um mamulengueiro que trabalha para construir um teatro de mamulengos contemporâneo e por isso considere ser importante falar da oralidade como transmissão de conhecimentos e informações e das variadas formas que isso possa acontecer nos dias de hoje. Heraldo vem adaptando o seu teatro à modernidade, o que acarreta modificações em sua performance, textos, vozes, temáticas, contratos e modos de circulação e divulgação de seu trabalho. Ao optar em adaptar o seu teatro às condições impostas pela sociedade moderna ele tem procurado universalizar a mensagem sem romper totalmente com a “tradição”. Consegue manter-se num jogo de relações, entre o intérprete, o texto e o ouvinte, presentes também na poesia oral, como salientou Zumthor (2010). A oralidade e a sua transmissão estão presentes no trabalho de Heraldo assim como as suas formas atualizadas no uso da tecnologia. Durante esta pesquisa procurei também observar de que maneira Heraldo vem construindo e transformando o seu teatro de mamulengos na construção das falas dos textos das passagens, que ele prefere chamar de ato ou cena. Percebi que Heraldo se utiliza da transmissão oral de saberes como é observado em outros teatros de mamulengos, mas ele também cria outras falas para os seus textos e as escreve. São falas que podem vir a ser compartilhadas com outros mamulengueiros dando continuidade à transmissão oral de saberes entre eles. Mesmo se valendo de uma forma tradicional de transmissão do conhecimento, Heraldo procura na tecnologia da informação novas formas de divulgar e transmitir esse conhecimento e sua arte, o que conseqüentemente resulta em modificações na maneira como a mensagem é transmitida e como é recebida e interpretada pela plateia⁷².

⁷² As mudanças de recepção dos textos quando gravados em alguma mídia, não serão analisadas aqui por considerar ser este um tema a ser desenvolvido em uma nova pesquisa.

3.2 Rede de consentimentos

Os mamulengueiros se ligam um ao outro por uma rede de consentimentos e apropriações de elementos que se repetem, garantindo existência e continuidade ao teatro de mamulengos, através de um processo de transmissão de conhecimentos entre eles e como uma forma de dar legitimidade a esse saber. Alcure (2007) enfatiza que,

Evocar os mamulengueiros mais antigos fortalece a legitimidade do aprendizado, e como veremos, para tornar-se mestre de mamulengo, a pessoa precisa ser reconhecida dentro desta rede, e para isso precisa dominar o conhecimento dessa arte. A necessidade de estabelecer vínculos de cooperação é fundamental para que o saber do mamulengo possa ter a sua continuidade assegurada, através dos portadores desse conhecimento, os próprios mamulengueiros e a rede de mestres que os conectam a algo anterior e os aprendizes que os impulsionam ao futuro. (ALCURE, 2007, p. 180)

Observei que Heraldo não satisfaz totalmente a essa afirmativa de Alcure, uma vez que ele diz ter aprendido sozinho, não busca uma legitimação do seu teatro através da afirmação de um aprendizado com algum mamulengueiro mais antigo. Ele cita Bastos não como o seu mestre, mas como um brincante que ele conheceu num passado bastante distante quando ele ainda era criança e nem pensava em ser mamulengueiro. Fala também do Sr. Hermes, que confeccionava bonecos e durante apenas cinco minutos disse a ele como manipulá-los. Segundo Heraldo, todo o seu conhecimento é fruto de observações de outros teatros e de seu olhar crítico sobre o próprio trabalho. Em sua fala, “meu show não é brincadeira, é um trabalho pesquisado na tradição e no que há de mais moderno”, ele confirma o seu processo de aprendizado através da pesquisa, o que o desloca de certa maneira da afirmação de Alcure. Percebi que uma parte considerável do seu teatro já é criação sua e outra parte ele faz adaptações de outros teatros de mamulengos que ele assiste ou de piadas de circo que ele assistia muito quando era criança, confessou-me ele. Ao analisar com mais cuidado os textos utilizados por ele dentro de seu teatro, compreendi que ele, apesar de dizer não possuir um mestre, ele participa de uma rede de compartilhamentos e consentimentos de conhecimentos presentes neste gênero teatral, fazendo um movimento de aproximação com o

teatro tradicional ao manter e adaptar algumas estruturas usadas por outros brincantes, e de afastamento, ao utilizar textos criados por ele, como ocorre com o Show da CAERN.

Essa rede de transmissão de conhecimentos entre os mamulengueiros, Alcure (2007, p. 173) prefere chamar de “linhagens de mestres” salientando que estes, ao transmitirem a maneira específica de brincar, foram “contribuindo para a fixação de características ainda hoje identificáveis nos mamulengos da região”, que observei estarem presentes no teatro de Heraldo: predominância do uso de bonecos de luvas, utilização de personagens comuns, uso da oralidade no compartilhamento de ideias e piadas para os enredos, improvisação e interação com a plateia (no caso de Heraldo de uma forma diferenciada, aspecto já abordado no capítulo II), passagens curtas e nem sempre com ligação entre elas, uso de temas do cotidiano como a violência, o sexo, o preconceito, a hierarquia (presentes no teatro de Heraldo de forma discreta e disfarçada, falarei mais à frente), uso da música, da poesia de cordel e embolada.

O ritmo da apresentação flui da combinação de elementos transmitidos de mestre para mestre, existe uma parte da estrutura textual que se repete e é fixa, usada para conduzir o enredo durante a ação, porém ela recebe variantes incorporadas pela individualidade de cada mamulengueiro modelada a partir de suas experiências e estilo próprio. Esta parte fixa pode sofrer transformações ao receber novos elementos da parte nova, podendo, a novidade se tornar fixa. Essas transformações e adaptações dependem muito da individualidade de cada mamulengueiro, de sua percepção da plateia e de novos elementos retirados do contexto social e da cultura de massa. Ao falar sobre tradição Zumthor (1993) reflete sobre a tensão entre fixação e variabilidade, aquilo que define e aquilo que torna singular, considerando nesta relação o público e os laços criados entre a transmissão e a recepção da informação:

A tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, nas manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte-tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição. Suas variantes são às vezes pouco perceptíveis, e seus efeitos sobre a estabilidade do arquétipo, mal observáveis nas durações curtas; elas literalmente não têm testemunhas”. (ZUMTHOR, 1993, p. 143).

Esse conceito me leva a pensar o teatro de mamulengos de Heraldo em seu processo de construção e de transformação, assim, tomarei aqui emprestado de Zumthor a “energia particular”. Compreendo que o teatro de mamulengos de Heraldo, assim como os demais teatros de mamulengos, trabalha com essa energia observada na tradição por Zumthor, pois que no teatro de mamulengos, a cada apresentação, é gerado um texto único, tendo como base os enredos fixos e em cima do qual se fazem as variações, adaptações e as improvisações, como atestado por Alcure ao dizer que,

O mamulengo é um teatro do riso que comporta um corpo bem definido de personagens que encenam *passagens*, isto é, enredos curtos que servem de guia para o mestre improvisar, através da combinação de recursos diversos tais como: *as loas* ou *glosas de aguardente*, como também são chamadas, que são ditas pelos personagens para apresentá-los ou como comentário verbal de situações. (ALCURE, 2007, p. 18)

Os enredos fixos servem apenas de guia para o desenvolvimento do drama, tem falas próprias, porém não seguem uma repetição rígida de uma apresentação a outra, com todas as palavras encaixadas em lugares fixos. O que o mamulengueiro mantém é o sentido do enredo e da piada. As falas dos textos transitam por formulações orais dando a elas movência em sua elaboração e permanência do sentido. Assim, ao se assistir repetidas vezes um mesmo teatro de mamulengos, observaremos que as palavras ditas se movimentam, saltitam dentro do texto, mas o sentido permanece o mesmo, mesmo surgindo novas falas improvisadas.

A tradição, segundo conceituação zunthoriana, se estende no tempo e no espaço, isso faz com que algo construído num passado distante, como é o caso do teatro de bonecos, chegue até os dias atuais, porém não na sua forma primeira e sim trazendo o arquétipo e suas variações. Algo permanece, mas não puro. Algo se transforma e se fortalece a cada nova performance, mas não rompe totalmente com o seu antecessor. Por isso, eu compreendo o teatro de mamulengos dentro de um movimento cíclico e não linear, ele possui essa “energia particular” da tradição que o impulsiona através do tempo e do espaço, se atualizando e se resignificando sem cortar o seu cordão umbilical com estruturas de construções, representações sociais, valores simbólicos que tiveram sentido no passado e que em tempos atuais ganham novos sentidos ao se contextualizar a modernidade.

O processo de transformação verificado no teatro de mamulengos me leva a relacioná-lo a uma forma de resistência em que seus produtores procuram fórmulas de manter

essa arte popular. Sendo assim, é preciso pensar no que vem se mantendo, o que vem resistindo e permanecendo no tempo e no espaço, mais do que no que vem se inserindo como novidade, uma vez que a inovação faz parte das variações observadas na tradição, portanto, ela pode conter elementos transitórios.

Em minhas observações do teatro produzido por Heraldo, constatei que ele se utiliza dessa “energia particular” buscando no teatro tradicional um modelo, uma base na qual ele possa fazer suas variações, mantendo e repetindo elementos da tradição, impulsionando certos arquétipos a transpassar o tempo e o espaço. Heraldo em seu processo de construção e de transformação das passagens, textos e falas, mantém certas estruturas observadas no teatro tradicional de mamulengos, que também produzem suas variações ao improvisar durante as apresentações.

Heraldo optou por uma produção textual em que conjuga uma parte fixa e outra variável de acordo com cada tipo de espetáculo contratado. Que a parte variável pode causar modificações na parte fixa ao se acoplar a esta, porém, o enredo se mantém conduzindo cada apresentação e cada peça nova criada com os temas solicitados pelos contratantes. Certa vez ao falarmos sobre a construção dos textos para suas apresentações ele desabafou dizendo “É uma grande maratona mental ter que criar quase semanalmente um show personalizado”. Desde o início das minhas observações durante o meu trabalho de campo, compreendi que era preciso analisar o processo de construção das passagens em sua repetição das falas e sequencialização, uma vez que notei que havia certo rigor estabelecido por Heraldo, na entrada e saída dos bonecos e de suas passagens. Com o caminhar da minha pesquisa, pude perceber também que Heraldo podia mudar o boneco numa passagem, mas não o texto já colocado na sequência do roteiro feito por ele. Heraldo confessou-me ser muito mais fácil criar um boneco e inseri-lo no lugar de outro, do que criar novos textos para ele. Foi o que aconteceu com os bonecos Benedito pardo, Baltazar, Damião, Boneco da cantoria, Cabo 70, Patati, Patatá. Porém isso não significa que ele não se propõe a criar novas falas, ele as cria de acordo com a sua criatividade e quando ele julga necessário. Heraldo está criando novas falas para o Cabo 70, comunicou ele, pois percebeu que o boneco está chamando atenção sempre que entra em cena e por isso ele está trabalhando em novas falas para o boneco a fim de que ele permaneça mais tempo em cena.

Como já foi falado acima, Heraldo optou em construir os seus textos utilizando a mesma estrutura observada nos demais teatros tradicionais de mamulengos, ou seja, fazendo uso de uma parte fixa e uma parte que se incorpora em cada apresentação, tornando-a

singular, com aparência renovada, não reiterável, única. A parte fixa dos enredos corresponde às passagens, que Heraldo chama de Ato ou Quadro, que se repetem de um teatro a outro tanto em sua temática como em sua fala, que pode sofrer alguma variação dependendo do seu enunciador. Esta parte fixa das passagens, que se insere na rede de consentimentos utilizada pelos mamulengueiros, corresponde ao que ele aprendeu com seus mestres, amigos mamulengueiros, com piadas de circo, como ele afirma, além de outras passagens, textos e falas inventados por ele. Algumas vezes Heraldo chama esta parte fixa e herdada de “parte brincante”, ou seja, ele a concebe como a parte ligada ao teatro tradicional que circula nos demais teatros de mamulengos e que não foi criada por ele, somente adaptada. A esse respeito ele comenta que:

Na verdade muito do que acontece no teatro de mamulengos ou é cópia ou é recriação. Na fala de João Redondo quase tudo foi adaptado do circo, porém, a entrada do João Redondo é totalmente criação minha. Quando o Boneco pergunta a Benedito sobre sua família no Rio de Janeiro, esse texto foi retirado da cópia de circo. Eu passei a infância assistindo circo, que muitas vezes não tinha a cobertura, só o pano de lado. Aquela parte que o boneco diz que o irmão trabalha no trânsito eu criei aqui em Natal ao ver alguém pedir esmola no sinal. Sobre o casamento de Judith com outra mulher também foi criação minha; o relógio de Benedito, também; a parte do dente eu assisti em um circo quando criança; o texto do fumador é criação minha; os testículos do touro eu criei para a peça da aftosa e como ficou muito bom, incorporei no Show Folclórico; a ovelha também veio da peça sobre aftosa que apresentava para a secretaria de agricultura; a parte da dor de ouvido também veio inspirada pelo personagem da dor de dente; a garota do jacaré apareceu para que eu pudesse colocar o jacaré em cena; inicialmente o touro saía de cena apenas por uma pancada, inclusive ainda permaneço tirando o touro de cena através de uma marretada quando tem muita criança na plateia, os testículos do touro são colocados quando a maioria na plateia é adulta. Recentemente coloquei no show a parte da escada rolante, pois assisti a um mamulengueiro aqui em Natal e ele utilizava a escada rolante, então a única coisa que achei interessante no show dele foi isso, incorporei no meu. No show da CAERN o texto foi todo criado por mim, pois foi proposta da CAERN e tive que criar tudo.

Com estas palavras, pude confirmar o que eu havia observado até então, Heraldo mantém a estrutura de criação de seus textos como no teatro tradicional, partilhando de uma rede de consentimentos e criando novas piadas que podem ser copiadas por outros mamulengueiros. Muitas das piadas encontradas no teatro de mamulengos são tiradas de circo e adaptadas aos textos. Pude comprovar isso acompanhando Heraldo nas apresentações durante o mês de agosto de 2012, quando terminei por assistir a uma apresentação de circo durante o IV Encontro de Amigos Especiais, num setor da Marinha no bairro das Quintas, em

Natal, RN. Dois palhaços do Circo La Ramones, fizeram a piada do “Êta”, a mesma que Gurgel (2008, p. 75) diz ter encontrado no teatro de Chico Daniel, que teve o seu pai como mestre e que eu registrei no teatro de Josivan de Chico Daniel. O boneco João Redondo pergunta ao Baltazar se ele ainda está empregado, ele responde:

BALTAZAR: - Tou empregado lá na Casa Êta.

JOÃO REDONDO: - Aonde?

BALTAZAR: - Na Casa Êta, em Recife.

JOÃO REDONDO: - Casa Êta, é?

BALTAZAR: - Casa Êta, é. Mas lá é taõ bacana! O home confia tudo de mim.

JOÃO REDONDO: - É mermo? Na Casa Êta?

BALTAZAR: - Casa Êta.

JOÃO REDONDO: -Cumo é o nome?

BALTAZAR: - É Casa Êta.

JOÃO REDONDO: - Tem o nome nas camisa?

BALTAZAR: -Tem. Camisa Êta.

JOÃO REDONDO: - E os botão?

BALTAZAR: - Botão Êta.

JOÃO REDONDO: - E é tudo assim? Colarim?

BALTAZAR: - Colarim Êta. (colarinheta, na prosódia dele).

JOÃO REDONDO: - E os punho?

BALTAZAR: - Punho num vende, não.

Ao ler a dissertação de Canella (2004, p. 146) e ao assistir ao vídeo de Raul dos Mamulengos, encontrei uma passagem, que era utilizada por Chico Daniel, e hoje é repetida pelo seu filho Josivan e também encontrada no teatro de Heraldo, é a passagem em que o boneco Baltazar veste as calças às pressas porque o Capitão João Redondo o chama e depois percebe que vestiu as calças com a braguilha pra trás. Ideia parecida foi descrita por Alcure (2001, p. 153-154) numa passagem do teatro de Zé Lopes. O boneco Simão⁷³ conversa com

⁷³ Simão é o típico herói que encontramos em todas as manifestações do teatro popular. Um herói repleto de incorreções morais, de comportamento arredo às convenções, no que satisfaz de forma gratificante as tendências reprimidas do público, que ri, estimula, participa de suas safadezas, liberando-se através do boneco. [...]

Mateus que está avexado porque o capitão mandou chamá-lo e ele tenta vestir as calças às pressas:

SIMÃO: - Estou meio avexado, fui vestir a calça na ligeireza, o Capitão mandou me chamar, e eu perdi a calça, fui vestir a calça do aveixame, que quando eu ia já me aproximando, as calças estava embaixo e as abas ficou em cima.

Mais para frente ele diz:

SIMÃO: - Fui vestir a calça, a perna da calça muito apertada, eu me arroxando, peguei uma perna, botei na perna da calça (bem rápido), quando eu fui vestir, que peguei a perna, botei noutra perna, quando eu tirei a perna, que botei a perna, quando a outra perna tirou, quando a outra entrou, quando veio dentro, eu fiquei apenas uma perna só.

Alcure (2003. p. 159) comenta que Zé Lopes aprendeu as passagens de Simão com outros mestres que conheceu, mas a que ele mais gostava era a de João Nazaro, já Zé de Vina diz ter aprendido a mesma passagem do Simão com o seu mestre Sebastião Cândido. Tal ideia de um jeito engraçado de vestir as calças é encontrada na piada das calças de Benedito, utilizada por Chico Daniel e hoje também utilizada pelo seu filho Josivan, que foi gravada e escrita por Gurgel (2008, p. 73 -74), vejamos:

JOÃO REDONDO: - Baltazar!

BALTAZAR: - (por trás da tolda) Sinhô!

JOÃO REDONDO: - Falou! Venha cá, venha vê como é que o salão está completo de gente!

BALTAZAR: - Peraí que agora estou me vestindo ...

Matreiro, esperto, artiloso e trapaceiro, Simão e todos os outros personagens seus parentes em comportamento e personalidade, promovem a graça maior do brinquedo, com suas irreverências e achados, inesperados, sendo indispensáveis à comicidade desse tipo de espetáculo. (SANTOS, 1979. p. 166).

JOÃO REDONDO: - Oi? ...venha logo!

BALTAZAR: - Peraí que agora estou vestindo as calça.

JOÃO REDONDO: - Ora, ainda está vestindo a roupa, uma hora dessa, home!... Venha, que quem tá aqui é o irmão de Zé Relampo.

BALTAZAR: - Peraí que agora vou ... Diabo de calça nojenta, má feita.

JOÃO REDONDO: - Não bote defeito, meu filho.

BALTAZAR: - Não bote defeito é um diabo dessa, toda malamanhada.

JOÃO REDONDO: - Home, aví, que o pessoal quer lhe vê.

BALTAZAR: - Agora foi que eu dei na vista, vesti a barguia pra trás. (ri)

JOÃO REDONDO: - Eu tô sabendo que ele vem todo errado ... Toca aí que eu vou buscar ele. (Entra a música). (João Redondo, que havia descido da tolda, reaparece com Baltazar, a quem abraça, balançando-o): Pára a música – Estimei de lhe ver, com saúde e felicidade!

BALTAZAR: - Não me balance não, que eu comi coaiada (coalhada).

A mesma piada é encontrada no teatro de Heraldo. O Show Folclórico inicia sempre com o Capitão João Redondo se apresentando e depois chamando Benedito, momento em que a passagem das calças é feita criando grande expectativa na plateia à entrada de Benedito. Heraldo mantém a ideia da cena das calças de Benedito imprimindo-lhe estilo próprio ao construir e organizar as falas para fazer a piada.

(Capitão João Redondo após se apresentar, grita)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Benediiiiiiiiiiiiiiiiito!

BENEDITO: _ O que ééééé? (só se ouve a voz dele por trás da tolda neste momento)

JOÃO REDONDO: _ Venha cá que o pessoal tá lhe esperando.

BENEDITO: _ Peraí que eu vou já.

JOÃO REDONDO: _ Homem venha logo homem, que o pessoal quer lhe conhecer!

BENEDITO: _ Eu num tô dizendo que vou é porque eu vou.

JOÃO REDONDO: _ E tá fazendo o quê?

BENEDITO: _ Tô vestindo as calças.

JOÃO REDONDO: _ Venha logo homem! Venha correndo!

BENEDITO: _ Isso é que é uma calça nojenta.

JOÃO REDONDO: _ E o que foi agora?

BENEDITO: _ Vesti a braguilha pra trás.

JOÃO REDONDO: _ Homem venha logo! Venha mesmo no osso!

BENEDITO: _ Eita rapaz!

JOÃO REDONDO: _ E o que foi?

BENEDITO: _ Esqueci a cueca.

JOÃO REDONDO: _ Chegue!

BENEDITO: _ Pronto cheguei!

JOÃO REDONDO: _ Benedito, meu amigo velho dá um abraço aqui no seu amigo aqui João Redondo.

BENEDITO: _ Vá prá lá que eu não gosto de agarradinho com macho não. Você me chamou aqui pra quê?

Outra passagem compartilhada, dentre tantas outras, é a insinuação de que uma personagem feminina gosta muito de sexo (ela pode ser a filha do Capitão João Redondo ou a sua mãe e recebem nomes diferentes). Encontrei tal passagem na tese de Alcure (2007), ao falar sobre o teatro de Zé de Vina. A autora explica que, “Ritinha teve muitos filhos, e seria costureira, “passa o dia e a noite tirando e botando calça de homem para costurar”, numa alusão de que na verdade ela gosta muito de homem”. (ALCURE, 2007, p. 285). Essa mesma personagem, também é chamada de Flor do Mundo no teatro de Zé Lopes, explica Alcure (ib. dib.) em nota de rodapé. Eis a passagem:

RITINHA: - Sim, eu já vou! Eu não vou agora não, peraí, já vou, Mateus, peraí. Deixa eu ajeitar aqui um negócio, que eu estou tão ocupada. Estou dando aqui uma roupa ao freguês. Olha, Mateus, olha eu estava agora mesmo no ferro, quando tu me chamasse.

MATEUS: - Oxente!

RITINHA: - Foi. Eu estava no ferro. Mateus, quando eu saio do ferro, eu entro na guia, quando eu saio da guia, entro no ferro, óia é uma fazenda de roupa tão grande, quando bate um tempo desse, óia, Mateus, eu estou tirando 10, 12 calça por noite.

(risos)

MATEUS: - É de calça ou é de falsa.

RITINHA: - Tudinho. Ó, é um atrás do outro. Um querendo, o outro querendo, um querendo, o outro querendo. Pois bem, eu vou lá em cima. Ô, mestre, abre a porta d'água! (*música e apita*)

No teatro de Chico Daniel registrado por Gurgel (2008, p. 66-72), na passagem do encontro do Dr. Pindurassaia com Etelvina, após ele constatar que ela é a filha do Capitão João Redondo, ele afirma ter vindo recentemente do Rio de Janeiro, então Etelvina pede notícias de sua família, e ele responde:

PINDURASSAIA: - Suas irmãs são as moças mais faladas do Rio de Janeiro. Quer dizer, faladas em costura. Rosinete costura tão depressa, que tira oito calças por dia. Já Rosilda é mais lenta, mas, assim mesmo, inda tira quatro calças num dia.

ETELVINA: - E minha mãe doutor?

PINDURASSAIA: - Sua mãe num tá costurando mais nada, não. Leva uma semana toda, para tirar uma calça.

ETELVINA: - E meu pai, doutor?

PINDURASSAIA: - Seu pai, no Rio de Janeiro, tá que é um touro!

ETELVINA: - ... de gordo?

PINDURASSAIA: - Ora de gordo! De chifre! (Ah, ah, ah, rindo)

No teatro de Heraldo encontrei uma parte dessa passagem adaptada por ele. A ideia de difamação da figura feminina, por costurar calças de homem, não aparece nas passagens de Heraldo, mas a ideia da traição permanece, um tema presente no teatro de mamulengos. Heraldo adaptou a passagem de notícias da família que está no Rio de Janeiro, numa conversa entre o Capitão João Redondo e Benedito negro, no Show Folclórico, logo no seu início, quando o Benedito diz ao Capitão que acaba de chegar do Rio de Janeiro e este pede notícias de sua família a ele:

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Você chegou do Rio de Janeiro?

BENEDITO: - E num cheguei hoje?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - E você avistou a minha família lá no Rio de Janeiro?

BENEDITO: - Avistei sua família toda. Seu pai, sua mãe e seus irmãos.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - E como é que tá o véio meu pai?

BENEDITO: - Tá um touro!

CAPITÃO JOÃO REDONDO : - De gordo?

BENEDITO: - Não, de chifre.

A conversa prossegue com Benedito dando notícias de todos da família do capitão, mas não entra a parte em que as figuras femininas são costureiras.

Encontrei a passagem em que Benedito segura um pau tanto em Heraldo quanto em Chico Daniel. Esta cena do porrete aparece em vários outros teatros de mamulengos da região nordestina. Em Chico Daniel, o Capitão João Redondo alerta Baltazar que existe um bicho mal encarado na cidade chamado Boêmio da Cidade e que ele deve pegar o tal bicho.

BALTAZAR: - E eu vou ficar desarmado?

JOÃO REDONDO: - Não, perai. (Desce e volta para o alto da tolda). Olha aqui, segura esse pau, meu filho. Se ele chegar aqui, querendo ser brabo, “é, porque eu sou ... como é? O Boêmio, quero dar em todo mundo ...”

BALTAZAR: - Pau nele!

JOÃO REDONDO: - Pau! Bateu aqui com zuada? ...

BALTAZAR: - Pau!

JOÃO REDONDO: - Pau. Faça o que eu digo, não se incomode. (Sai de cena)

BALTAZAR: - (sozinho) Acho que ficando mais Miguel, qualquer coisa que chegar, eu meto logo é o pau. Toca sanfoneiro! Toca, sanfoneiro! ... (começa a dançar)

JOÃO REDONDO: - (voltando de repente) Ei! Ei! Para! Para! Que eu não quero nada disso aí. (Baltazar larga o cacete na cabeça de João Redondo, que fica estrebuchando).

A mesma piada é encontrada no teatro de Heraldo tanto no Show Didático Água Limitada quanto no Show Folclórico. No Show Didático a cena com o pau é utilizado para Baltazar matar o mosquito da dengue, já no Show Folclórico Benedito é orientado pelo Capitão João Redondo a segurar o pau e pegar o bandido com ele, eis a passagem:

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Chega Benedito! Benediiiiito!

BENEDITO: - (surge avexado em cena) O que foi, o que, o que foi?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Rapaz, o vagabundo tá chegando. O vagabundo tá vindo.

BENEDITO: - E eu tô indo! E eu tô indo!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ei, venha cá! Você têm que pegar o terrorista.

BENEDITO: - Como? Desarmado?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Vou buscar um pedaço de pau, quando ele chegar aqui, você mete-lhe o pau. Vamos ensaiar?

BENEDITO: - Tá certo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Benedito, quando o cabra chegar, você faz o quê?

BENEDITO: - Eu pau! (fazendo movimento com os braços como se estivesse dando uma paulada em alguém).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando ele for apontando?

BENEDITO: - Eu pau! (fazendo movimento com os braços como se estivesse dando uma paulada em alguém).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando ele for aparecendo?

BENEDITO: - Eu pau! (fazendo movimento com os braços como se estivesse dando uma paulada em alguém).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando ele for chegando?

BENEDITO: - Homem, vá buscar logo o pau.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (sai de cena para buscar o pau)

BENEDITO: - Quando o cabra chegar eu meto o pau no quengo, não quero nem saber!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (voltando com o pau na mão) Tá aqui o pau, segure. Deixe cair não, segure.

BENEDITO: - Deixo não.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Deixe cair não. Segure.

BENEDITO: - Tá seguro.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Deixe cair não.

BENEDITO: - Homem sooolte. (tirando o pau das mãos do capitão).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Benedito, quando o cabra chegar...

BENEDITO: - Eu pau! (dando porretada no ar com o pau quase acertando o capitão que se afasta com rapidez).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando ele for apontando? (reaproximando do Benedito)

BENEDITO: - Eu pau! (dando porretada no ar com o pau quase acertando o capitão que se afasta com rapidez).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando ele for aparecendo? (reaproximando do Benedito)

BENEDITO: - Eu pau! (dando porretada no ar com o pau quase acertando o capitão que se afasta com rapidez).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando ele for chegando? (reaproximando do Benedito)

BENEDITO: - Eu pau! (dando porretada no ar com o pau quase acertando o capitão que se afasta com rapidez).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ó, você cuidado com esse pau prá não pegar a minha oreia, viu?

BENEDITO: - Pode ficar tranquilo, que quando o cabra chegar, eu pau! (dando porretada no ar com o pau quase acertando o capitão que se afasta com rapidez).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Você cuidado! (reaproximando do Benedito).

BENEDITO: - Pau! (dando porretada no ar com o pau quase acertando o capitão que se afasta com rapidez).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ó, tome conta! (reaproximando do Benedito).

BENEDITO: - Tá certo!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Não tenha medo não!

BENEDITO: - Tá certo!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - O cabra é perigoso.

BENEDITO: - Tá certo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Não tenha medo não.

BENEDITO: - Tá certo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (ofegante) Chega eu tô cansado! Vou descer de escada rolante que eu não sou besta! (sai de cena desaparecendo lentamente como se estivesse descendo de escada rolante).

BENEDITO: - (fica sozinho e tremendo de medo) Quando o cabra chegar eu meto o pau (dando pauladas no ar) Quando ele for apontando, eu pau! (dando pauladas no ar) Quando ele for chegando, eu pau! (dando pauladas no ar) Quando ele for aparecendo, eu pau! (dando pauladas no ar).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (voltando à cena durante a última fala de Benedito) Benediito! (leva uma paulada e cai num canto da tolda se estribuchando).

Para Burke (1989, p. 49), “[...] a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual”. Cada texto é vivo e único na boca de cada brincante. As ideias e falas são partilhadas, recebem novos elementos e performances singulares de acordo com o seu produtor. Para Zumthor (1993, p. 222) “A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”. Durante nossas conversas Heraldo falou que as piadas que ele utiliza são frutos de uma longa elaboração feita por ele.

Quando eu vou utilizar uma piada feita por outras pessoas eu também cuido de criar uma sequência de falas que deixe a piada enxuta. Faço isso com as piadas que eu crio também. Uma piada tem que ser armada, prender a atenção do público e saber soltá-la no momento certo. Por isso, eu trabalho muito cada frase, cada palavra que eu vou colocar nas falas. Mas não é só isso, têm a entonação, a impoção da voz, o tempo de cada palavra. Não é só falar a piada, tem que dominar toda uma técnica para interpretar essa piada. É toda uma performance com a fala.

Percebo que hoje essa rede de consentimentos tende a se expandir devido a tecnologia da informação, podendo o mamulengueiro, mesmo aquele que é analfabeto ou não

tem acesso à internet, aprender novas piadas, ter ideias para seus enredos e novos personagens, não só na transmissão oral de mestre para mestre, mas também através da cultura de massa e de produtos gerados pela indústria cultural. Ao assistir ao DVD, que eu comprei do Raul dos Mamulengos, assisti a mamulengueira D. Dadi falar sobre o seu boneco Zé Bonitinho que, segundo ela, retirou a ideia de um programa de TV e usa de falas próprias do personagem. Heraldo insere os palhaços Patati e Patatá, personagens da cultura audiovisual famoso entre as crianças. Usa de música de Michel Teló para fazer a fala do Fantasma. Considero o mamulengo um teatro de produção democrática, livre por compartilhar enredos, falas e performances, sem requisitar a autoria de seu criador. Compreendo que ele, em seu processo de criação, pode se deixar permear pelo cotidiano da cultura de massa retirando dela o que lhe convém e devolvendo a ela através de suas apresentações, gravações e circulação na internet, contribuindo para que a rede de consentimentos seja ampliada, tendo os seus símbolos ressignificados e reorganizados. Hoje, há de se debater o mamulengo não só numa transmissão de mestre para mestre, de temas do cotidiano do seu produtor e do seu grupo, mas de que forma uma rede bem maior de consentimentos vem se formando na transmissão e compartilhamento de saberes dentro do teatro de mamulengos. Compreendo que devemos levar em consideração os diferentes meios de registros e transmissões do teatro de mamulengos, não só a transmissão oral propriamente dita, mas as textuais e midiáticas. Percebi essa questão logo no início desta pesquisa quando, recebi um email de Heraldo me comunicando que o mamulengueiro Mateus de Natal, RN, havia lhe enviado via email, algumas perguntas querendo saber um pouco mais sobre ele e seu teatro. Heraldo achou que seria de meu interesse ter aquela entrevista e me enviou as perguntas feitas por Mateus e as suas respostas, encerrando a sua fala para Mateus, da seguinte maneira:

Quanto ao texto do boneco basta você adquirir o DVD e copiar, pois não o tenho copiado, uma vez que a cada dia eu mudo um pouco e não consigo acompanhar tais mudanças. Se você não quiser fazê-lo, devo estar escrevendo para uma pessoa que está fazendo a dissertação de mestrado, e vai estar lá naquele trabalho⁷⁴. Ela já me pediu várias vezes, mas não tenho tempo de escrevê-lo. Quando mandar para ela você receberá uma cópia, mas não garanto nada. Se quiser pegar um DVD comigo eu lhe presenteio. Basta marcar o local para que eu lhe entregue. Att. Heraldo Lins.

⁷⁴ Até o momento da escrita dessa dissertação o texto escrito não foi enviado por Heraldo, restando à autora transcrevê-lo.

O que se observa na fala de Heraldo é uma forma atualizada de transmissão do conhecimento sugerido por ele a Mateus: por meio de uma mídia gravada ou um texto escrito. Ao analisar a poesia oral Zumthor (2010) não separa o texto oral do texto escrito, ambos possuem suas características e importância dentro da manutenção dos elementos da cultura popular. A oralidade, segundo ele, ganha vida no momento da performance, mesmo o texto escrito e lido, possuem um momento singular quando de sua vocalização, a voz vibra revelando existências. O texto oral tem na voz e na performance o seu momento único, singular, efêmero, não aceitando correções nem borrões, é quando uma série de expressões corporais atuam no momento da sua locução. Assim, a voz se apresentando com suas qualidades e o corpo com sua gestualidade, todo um corpus performático colaboram com o texto vocalizado. Jamais será o mesmo em sua atuação, enquanto que a escrita é inerte, fixa, cristalizada e carece de uma vocalização para chegar ao ouvinte. O que se escreve pode ser lido em épocas futuras enquanto que o que se oraliza é ouvido e interpretado por ouvintes presentes à ação. Porém, considero que há de se observar também os meios midiáticos que a tecnologia oferece hoje, levando a transportar através do tempo e espaço voz e performance. Zumthor (2010) ao refletir sobre a gravação da voz, ou seja, a sua midiática, considera que a vocalidade midiaticizada pertence à cultura de massa atestando que a voz dentro desta modalidade não se difere da voz que se mostra ressurgente de uma origem em sociedades consideradas orais, não em sua totalidade, mas em uma de suas formas de transmissão de saberes. Ela continua a ser pronunciada com as suas qualidades simbólicas construídas socialmente, o que a diferencia daquela é sua nova forma de veiculação para chegar até o ouvinte que irá consumi-la. Quando gravada em uma mídia, a voz é encerrada num objeto que pode ser transportado de um lugar a outro, rompendo assim com a espacialidade e a temporalidade que ela poderia ressoar quando de sua forma primeira. A mensagem que a voz midiaticizada carrega pode percorrer diversos mundos em tempos e espaços diferentes daqueles de sua pronúncia, aumentando assim, a distância entre a sua produção e o seu consumidor. A voz midiaticizada se torna um eco fixado num objeto que a transporta de um lugar a outro que em sua produção/gravação tem o consumidor em sua forma abstrata por não saber com exatidão quem a consumirá. Midiaticizada, a voz será a mesma sempre, repetem-se suas entonações, timbres, alturas e mensagens, toda vez que se libertar por alguns momentos de seu cárcere físico, chegando até os seus ouvintes, cumpre o seu papel de interligar mundos para logo em seguida, a um apertar de um botão, voltar a se encerrar numa mídia, calando-se, esperando por uma nova oportunidade. A voz midiaticizada é uma coisa que pode entrar e sair

do estado de mercadoria, pois produto da negociação, da troca, não a mídia que a aprisiona e que em sua gravação lhe é concedido certa imortalidade.

O teatro que é considerado a arte do momento, quando gravado em mídias, pode ser assistido diversas vezes até à sua exaustão. Heraldo⁷⁵ possui DVDs com seus shows gravados e que são vendidos ao final de cada espetáculo. Seu teatro de mamulengos também pode ser acessado pelo *youtube*. Ele também possui um site que é alimentado constantemente com informações sobre seu espetáculo e sua agenda. Isso tudo o coloca numa posição diferenciada de muitos brincantes da região e até mesmo do que já foi pesquisado sobre outros mamulengueiros. Heraldo se apropria da tecnologia para divulgar seu teatro e de certa forma transmitir seu conhecimento, atingindo assim um número incontável de pessoas que podem estar aprendendo com o seu teatro, interpretando à sua maneira, atribuindo outros sentidos e significados.

A transmissão oral feita de mestre para mestre, de geração a geração tão enfatizada pelos teóricos que debatem sobre a cultura popular, com Heraldo ganha uma nova forma de chegar ao aprendiz ou a outro mamulengueiro, que podem assistir seu teatro ao vivo e conversar com ele caso se interesse ou receber um conhecimento dessa arte, de suas passagens, qualidades das vozes e performance, à distância, numa transmissão virtual, que dispensa a presença física.

O show gravado se repete igualmente inúmeras vezes podendo ser um objeto de divertimento, de aprendizagem, de pesquisa ou somente um documento a ser arquivado para ser utilizado quem sabe numa ocasião em que a lembrança comece a falhar e a memória longa não consiga mais exercer o seu papel de interligar o passado ao presente. A mídia gravada, com o show e depoimentos de Heraldo e Vera podem atravessar gerações, tornar o seu teatro conhecido por pessoas de países e culturas diferentes. Abre-se um leque de possibilidades com o uso da tecnologia, principalmente quando se veicula a gravação na internet, a transmissão de conhecimentos ganha dimensões que fogem ao controle de quem quer que seja. Compreendo que essa rede de consentimentos se encontra em expansão, não se dando mais tão somente de mestre para mestre em estado presencial, mas também em estado virtual, atravessando o tempo e o espaço, onde os textos das passagens assim com a performance com os bonecos, poderão estar sendo reproduzidas em sua integralidade ou modificadas através da

⁷⁵ Não só ele, mas alguns mamulengueiros como Raul dos Mamulengos, Natal/RN, Caçuá de Mamulengos, Currais Novos/RN e vídeos gravados e publicados na internet de diversas apresentações de outros mamulengueiros.

individualidade subjetiva e criativa do seu aprendiz/produtor e contextos sócio-culturais-ideológicos diferentes.

3.3 A improvisação

Os autores que debatem sobre o teatro de mamulengos compartilham a ideia da “improvisação” como uma característica marcante desse gênero teatral. Consideram eles, a improvisação no teatro de mamulengos, como um dos elementos que lhe dá identidade diferenciando-o muitas vezes de um teatro de bonecos que não seja do tipo mamulengo e aproximando-o da *Comédia dell’Art*.

Compreendo que o que os autores consideram improvisação são as falas criadas no momento da performance e que não se repetem da mesma maneira de uma apresentação a outra. São falas construídas aleatoriamente, geradas durante a interação espontânea entre o brincante e demais assistentes do espetáculo. Essas falas podem vir a se encaixar numa parte fixa do texto, o qual carrega um enredo ou fluírem sem que uma historinha seja construída, apenas dão voz a algum boneco que entra e sai de cena sem necessariamente fazer parte daquela passagem. Ao serem incorporadas durante a apresentação do espetáculo a um texto com falas fixas, que se repetem de uma apresentação para outra e muitas vezes de um teatro a outro, conferem ao teatro, um aspecto renovador, uma impressão de se estar assistindo a uma nova passagem, e, ao mesmo tempo em que insere novas falas durante a ação dramática, essa parte do texto se torna efêmero, não reiterável, sem possibilidades de correções, assim, ao trabalhar com falas improvisadas o mamulengueiro conta com o privilégio de retocar o seu texto incessantemente, concordando aqui com Zumthor que reflete que na poesia oral o texto jamais será repetido em sua íntegra, da mesma maneira que a anterior, ele é um texto único que se constrói durante a performance, enquanto que o texto oral gravado numa mídia se torna repetitivo, suprimindo o que ele considera, uma incapacidade da poesia oral, reiteração do seu texto na íntegra. Salienta Zumthor (2010):

A obra transmitida na performance, desenrolada no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável: a função de nossa mídia é de suprir essa incapacidade. Uma reprise é sempre possível; de fato, é

excepcional que uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma. (ZUMTHOR, 2010, p. 275)

Compreendo que a improvisação no teatro de mamulengos é uma característica deveras importante que possibilita a construção do espetáculo no seu momento de atuação em perfeito ajuste com uma estrutura, à qual o mamulengueiro está preso, com enredos, personagens e performances que ele utiliza para entreter a plateia e estimulá-la a participar da apresentação. A improvisação acontece num sentido de mão dupla, tanto os mamulengueiros podem provocar a plateia a criar falas e a interagir com os bonecos, quanto pode também surgir alguém na plateia que provoca os bonecos, gerando um diálogo interativo. Em alguns teatros tradicionais de mamulengos o Mateus ou os músicos também participam dessa interação e construção de falas improvisadas aleatoriamente.

Entendo a improvisação no teatro de mamulengos como um processo desafiador para o brincante que precisa sustentar o enredo da passagem e interagir com o espectador tirando o maior proveito das suas falas, provocando o riso da plateia sem deixar o boneco perder em momento algum a sua personalidade. É um exercício constante de imaginação, criatividade, e de domínio do brinquedo, mantendo o enredo fixo das passagens com as falas criadas no momento da interação com pessoas da plateia e/ou Mateus e músicos. Jasiello (2003) ao falar da improvisação no teatro de mamulengos, salienta que,

A característica da improvisação faz do mamulengo um teatro peculiar que afunda inconscientemente suas raízes no tempo, até reencontrar o espírito da “Commedia dell’Arte”; assim, mantém viva a tradição popular e erudita de satirizar, através da representação, acontecimentos, fatos, problemas sociais, políticos e psicológicos, utilizando-se essencialmente do binômio dicotômico: abuso de poder e valentia do oprimido. (JASIELLO, 2003, p. 53).

Borba Filho (1966, p. 99), pesquisador tomado como referência em diversos estudos sobre o assunto, ao observar o teatro de mamulengos feito pelo mamulengueiro Doutor Babau, Severino Alves Dias, ponderou que,

O espetáculo, como acontece com o de todos os mamulengueiros, é, na sua maior parte, improvisado. É claro que eles têm um roteiro para a história, jamais escrita,

mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contato do teatro de bonecos com a *Commédia dell'Arte*.

Santos (1979) comenta que no teatro tradicional de mamulengos o tempo pode variar muito de no mínimo duas horas a oito horas de apresentação. Isso mostra que o mestre precisa ter o domínio sobre o brinquedo, saber improvisar e sustentar partes fixas da estrutura do teatro e a plateia conhecer seus códigos e interagir com os bonecos para que a apresentação se prolongue. A improvisação é essencial para o sucesso do espetáculo neste caso. Descreve Santos (1979):

Quanto à duração, os espetáculos variam de um mínimo de duas horas até seis, sete ou oito horas de representação contínua, o mestre revezando-se com o contramestre, os instrumenteiros tomando uma bicada entre um intervalo e outro das cantorias, todos brincando, a noite inteira, artistas e público. (SANTOS, 1979, p. 138).

Tive a oportunidade de assistir dois brincantes atuando juntos numa apresentação do teatro de mamulengos durante o evento Agosto da Alegria de 2012: o Sr. Francisco Ferreira da Silva, o Francisquinho, e seu filho Elias Diniz Ferreira, ambos moradores de Passa e Fica, RN. Neste dia foi possível compreender melhor o que os autores e pesquisadores que tratam de mamulengos dizem sobre as características do teatro de mamulengos tradicional quando se referem a ele por brincadeira. Naquela apresentação compreendi o emprego do termo “brincadeira” e o tipo de “improvisação” que encontrei relatada nos livros e trabalhos acadêmicos e que a apreendi como forma aleatória, casual, criação momentânea de uma mensagem oral. Assistir àquela “brincadeira” deu-me uma verdadeira dimensão desses termos que eu havia alcançado nas leituras. Relacionei de imediato a duas crianças brincando e movimentando seus bonecos, criando historinhas e falas dando à imaginação e criatividade amplo espaço, mas ao mesmo tempo controle, pois, para que o espetáculo ganhe sentido para elas é preciso obedecer a uma lógica impetrada por elas mesmas. Aqueles dois mamulengueiros por trás da tolda, brincavam no sentido literal da palavra, enquanto se prendiam a um enredo eles criavam falas intercaladas com alguns segundos de silêncio dando tempo para o outro pensar e responder ou complementar a fala do outro. Havia também muita

repetição de falas, como se o mamulengueiro estivesse dando tempo para que novas falas pudessem surgir dando coerência, sequência e sentido à apresentação. Compreendi que a improvisação por mais codificada que seja traz o inesperado, a surpresa, a originalidade, o encantamento para quem a assiste. No momento em que eu assistia àquela apresentação fui tomada por um sentimento de encantamento e de admiração ímpar pelo teatro tradicional de mamulengos. Percebi que aqueles dois mamulengueiros traziam em sua “brincadeira” muito da maneira de brincar com os bonecos como no passado. Confirmava tudo o que eu havia lido e que viria a ler sobre o teatro de mamulengos: um teatro de bonecos com fisionomia própria, inserido na cultura nordestina, com temáticas e personagens próprios, falas improvisadas que conferiam à apresentação um aspecto de brincadeira, podendo durar de alguns minutos a horas, pois não depende de um texto construído com um começo, meio e fim como no teatro de palco ou mesmo de um tempo limitado para a apresentação. Assim, compreendi que a “brincadeira” tradicional do teatro de mamulengos, se desenvolve utilizando enredos que conduzem a ação costurando-a com fios que ora tendem a fixar falas e ora tendem a se soltar totalmente, voltando em seguida a retornar ao caminho da costura.

Além da improvisação, o mamulengueiro ainda se vale da música para seus intervalos revigorantes dando um colorido especial ao espetáculo, de cantorias de cordel e de falas repetitivas para construir o texto oral, mantido por gerações através da memorização. Um texto nunca escrito como afirma Santos (1979), mas tão somente mantido através da memória. Segundo Santos (1979) as passagens são apenas motivos ou pretextos para os bonecos atuarem se constituindo num teatro de estruturação arbitrária, com cenas independentes sem ligação lógica entre si.

Os espetáculos de mamulengos, embora constituindo-se de peças ou passagens não escritas, que se aproximam de diversos gêneros dramáticos, podem ser consideradas, globalmente, como forma teatral mais vinculadas ao gênero revista, ao teatro de variedades, onde uma sucessão de passagens com assuntos cômicos, sociais, morais, religiosos, etc., se sucedem como *sketches*, incorporando elementos que pertencem ao gênero dos musicais e ao gênero do circo. (SANTOS, 1979, p.143).

Percebi também, não só na apresentação do Sr. Francisco e de seu filho, mas também em outros mamulengueiros, o uso de palavras usadas em seu cotidiano, muitas vezes

pronunciadas erradas e de um vocabulário regional. Jasiello (2003), quanto ao uso das palavras observa que:

A linguagem utilizada no teatro de fantoches segue padrões praticamente pré-estabelecidos. Em geral os personagens recorrem a palavras arcaicas e pedantes, colocadas em frases sempre pronunciadas de maneira altissonante e empolada, segundo um esquema considerado clássico. A comicidade de alguns personagens é construída exatamente pela utilização intencional da forma errada do léxico e da gramática. (JASIELLO, 2003, p. 92-93)

Jasiello (2003) complementa sua fala salientando que no mamulengo a linguagem utilizada é aquela conhecida pelo sertanejo e que muitas vezes ela é caricata. A fala improvisada no teatro de mamulengos tradicional acontece no campo do aleatório, não se permite rebuscamentos e requintes como na escrita, quando o seu produtor dispõe de tempo para reiterar, corrigir e organizar o seu pensamento. Creio ser por isso que essa impressão de naturalidade, espontaneidade e de renovação da brincadeira pelo uso do improviso em sua forma aleatória e momentânea, com o uso de palavras da linguagem coloquial, proporcionando a fluidez e a compreensão da mensagem oral aos seus ouvintes, é tão salientada quando se fala em teatro de mamulengos. Os mamulengueiros Francisquinho e Elias, ao movimentarem seus bonecos estabelecendo um tipo de diálogo próprio do teatro de mamulengos, que se insere numa estrutura construída através dos tempos, mantida e preservada através da memória, sem saber, me deram uma compreensão de uma característica apontada como identitária do teatro de mamulengos tradicional pelos seus pesquisadores, a improvisação, em sua forma efêmera de ser e de surpreender a quem assiste pelo domínio da técnica utilizada pelos mamulengueiros. Quanto a esse domínio da técnica de improvisar, Alcure (2007) escreve que:

A improvisação carrega em si não um descaso com o texto, mas sim um domínio e utilização diferente da linguagem, conjugando enredo com invenção, parte fixa com mobilidade. Baseada em estruturas persistentes, o texto resultante de uma improvisação possui uma lógica de encadeamento que precisa ser dominada para fazer-se funcionar. Para prender a atenção do espectador é necessário não só um compartilhar de ideias e universos, mas também domínios de tempo, de ritmo, de diálogo sequencial, onde o texto assume um papel preponderante. (ALCURE, 2007, p. 283).

A análise de Alcure (2007) fortalece uma compreensão de que há toda uma estrutura a ser respeitada e apreendida na improvisação. Embora num primeiro momento ela possa parecer como algo que surge numa espontaneidade desregrada, ela impõe ao seu produtor um saber fazer improvisar para que o espetáculo tenha sucesso e prossiga se construindo na interação com a plateia.

Ao observar o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, observei que esta forma de improvisação citada acima, não é regra no teatro produzido por Heraldo, ele não demonstra estar preocupado em construir as falas com a participação da plateia durante a apresentação. Esta observação inicial provocou um olhar mais cuidadoso ao tentar compreender por que Heraldo não utilizava a improvisação casual atestada como elemento identificador do teatro de mamulengos, em suas apresentações. Como ele construía as passagens e como ele interagia com a plateia? Durante toda a observação participante, ao assistir a cada apresentação, foi tomado um cuidado maior em observar como Heraldo trabalhava o seu texto, pois, percebi que ele escrevia certas falas, que ele seguia a uma sequência de apresentação das passagens e que havia uma parte do seu texto que se repetia quase totalmente em sua íntegra. Depois de um tempo observando as apresentações do seu show, eu já havia memorizado algumas falas e sequências das passagens.

Numa apresentação do Show Folclórico que ele fez no Parque das Dunas em outubro de 2012, no mesmo dia em que ele me apresentou o novo boneco do Fantasma, ao final do espetáculo, enquanto ele e Vera tratavam de recolher e guardar todo o material utilizado na apresentação, perguntei-lhe como ele construía os textos das apresentações, ele disse-me que criava falas novas à partir do tema solicitado pelo contratante, que ele ia encaixando nas falas fixas dos bonecos de acordo com o assunto. Neste momento ele me perguntou se eu não queria ficar com as falas escritas para aquele show que ele acabara de fazer. Eu disse que sim. Ele retirou da mala um punhado de folhas já amassadas, com palavras escritas com hidrocor, em letras grandes de imprensa para facilitar a leitura. Aquelas folhas seriam descartadas por ele como todas as outras que ele utiliza em suas apresentações. Depois, no decorrer do meu trabalho de campo, ele me daria mais alguns textos utilizados por ele durante as apresentações, inclusive o que eu ajudei a construir para a apresentação do Show Folclórico no aniversário do meu filho Alyson, em julho de 2013.

As folhas, que após receberem a escrita, são presas numa tira de metal com parafusos na estrutura da tolda de modo a facilitar-lhe a leitura, possuem nomes, dicas, falas, textos e até poesia inteira de cordel, que ele cria para o momento da cantoria. Elas são numeradas e

colocadas em sequência respeitando a entrada de cada boneco. Isto porque, ele mescla as falas novas com as falas fixas dos personagens criando um roteiro para desenvolver o tema acordado com o contratante.



Foto 53 - Heraldo em plena atuação utilizando o texto escrito fixado dentro da tolda. Note que em baixo, no lado direito de cada folha, têm um pedaço de fita adesiva marrom colocada estrategicamente para Heraldo arrancar a folha após ter utilizado da sua escritura.

A escritura dessas folhas pode acontecer momentos antes de iniciar o espetáculo ou dias antes, quando Heraldo pode tanto escrever manualmente quanto digitalizar e depois imprimir a parte que vai se acoplar ao texto fixo já memorizado. Alguns desses textos digitalizados ele guarda em seu computador, mas nem sempre ele tomou esse cuidado, apenas a partir de 2005 ele passou a manter tal registro. Dependendo do tema solicitado, Heraldo diz que precisa fazer uma pesquisa e estudar para se inteirar mais do assunto, a fim de selecionar as informações mais importantes e assim criar, segundo ele, “um texto objetivo, enxuto, em que toda a informação necessária sobre o tema chegue até o ouvinte de forma clara e lúdica”.

Após ter recebido de Heraldo aquelas folhas, busquei analisar a sua escritura e percebi que o que ele escreve serve para ele lembrar detalhes do assunto que deve ser tratado e que ele roteiriza o tema distribuindo-o em cada passagem, transmitindo toda a informação necessária a ser levada à plateia. Um roteiro escrito cuja compreensão só interessa a ele, pois como ele têm um texto fixo memorizado, ele não o escreve, apenas sinaliza onde ele deve

entrar no texto novo. O texto novo é escrito em sua totalidade ou somente em forma de lembretes, dependendo do tipo de show a ser apresentado. Abaixo a reprodução da escrita de uma folha com lembretes escritos para a apresentação do Show Folclórico personalizado para o Alyson. Note que em cima à esquerda têm o número da sequência das passagens, ao lado uma referência a ela e abaixo as dicas que ele irá incluir na fala dos bonecos em seu processo de improvisação não aleatória, mas sim previsível e controlada por ele.

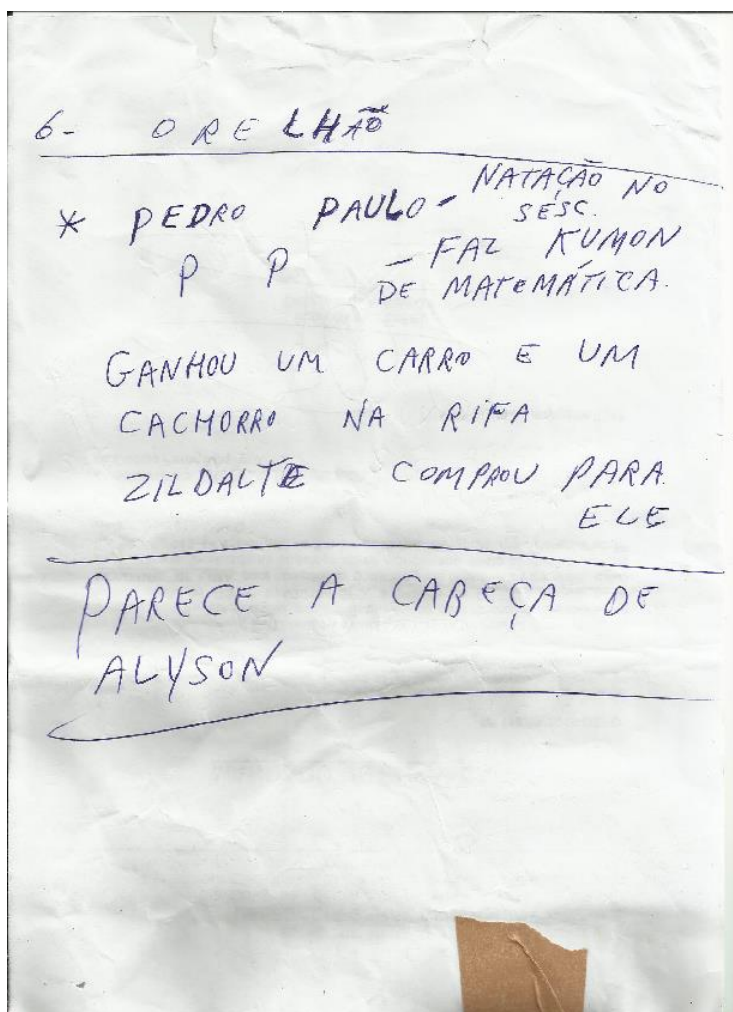


Figura 1 – Folha com lembretes escritos para compor as falas dos bonecos.

Gravei em vídeo esse show. Veja como ficou essa passagem durante a apresentação. As palavras em vermelho são as que foram incorporadas ao texto fixo.

PASSAGEM Nº 6 – ORELHÃO

(a música vai desaparecendo enquanto Benedito e o Capitão entram em cena carregando um orelhão, telefone público)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Vamos levar o orelhão!

BENEDITO: - **Pensei que era a cabeça de Alyson.**

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - **É o capacetinho dele.**

BENEDITO: - Vamos levantar, vai!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Bote força! Ai! Ai! (voz arranhada indicando esforço físico)

BENEDITO: - Homi, tô com os olhos abuticado de botar força!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Força, vai. (voz forçada como se estivesse fazendo um grande esforço para colocar o orelhão em pé) Então tome conta do orelhão viu, que se alguém ligar ...

BENEDITO: - Tá certo! Tá certo! Tá certo!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Pois tome cuidado, o pessoal que ligar você atende com educação.

BENEDITO: - Tá certo meu patrão!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Cuidado! (sai de cena)

BENEDITO: - **Pessoal, o importante é que estamos aqui no aniversário de Alyson, ele é bacana. Tem a cabeça grande, mas é assim mesmo.** (toca o telefone) Já estão ligando. É assim quando o cara é famoso. Vou atender. (pega o telefone) É! Caiu, como sempre! (o telefone toca novamente) Vou atender aqui. (pega o telefone e puxa-o devagarinho chegando até o meio da tolda) Alôôôô! Sim, pois não. **Aqui é o aniversário de Alyson, é! É! Diga não! Quem tá aqui é Pedro Paulo. É! Faz natação no SESC, faz Kumon de matemática. É! Quem tá falando? Da loteria? Ele acaba de ganhar um carro e um cachorro? Tá bom! Vou dizer devagarinho prá ele não cair do coração! Tá certo! Pois tá bom, eu vou dizer a ele, viu? Pedro Paulo ganhou um carro e um cachorro. Tá certo! Qual a sequência? Nessa mesma ordem? Um carro e um cachorro ou um cachorro e um carro? Pois um abraço, tá bom! Venha pra cá, traga a filmadora, traga a Xuxa.** (alguém espirra na plateia) **Não, não têm cachorro aqui não. Foi só um espirro na plateia.** (coloca o telefone no gancho) Pessoal quem quiser ligar aqui pode vir. Tem o pessoal da globo,...

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (entrando em cena apressado) Benedito alguém ligou, ligou? (a cena prossegue com o texto fixo).

Com esta pequena amostra é possível perceber que Heraldo trabalha com o improviso criando falas no momento da ação dramática aproveitando de alguma informação vinda da plateia e falas também criadas no momento da apresentação à partir dos seus lembretes das dicas fornecidas pelo contratante. Porém ele mantém o controle do desenvolvimento da ação voltando ao texto fixo sempre que a improvisação acontece, seja uma improvisação inesperada ou planejada por ele.

Quando nos encontramos após o dia em que ele me entregou as primeiras folhas escritas, voltei a perguntar mais sobre o processo de construção de seus textos e ele disse-me que as falas fixas dos bonecos, “falas da tradição”, maneira como muitas vezes ele se reportou às falas de textos fixos, ele as têm na memória, já as têm decorada, mas as falas dos temas pedidos pelos contratantes ele precisa lembrar, por isso ele escreve os “lembretes”. Quis saber dele o que ele chamava de “falas da tradição” e ele disse:

São aquelas falas, passagens que se repetem entre os mamulengueiros, como as piadas retiradas de circo. Não são criações minhas, mas eu copio, adapto e mantenho em meu show porque ainda têm um impacto para o público, eles ainda riem com elas. Apesar de serem piadas muito antigas ainda causam o riso na plateia. Mas eu tenho algumas piadas e falas que eu criei, mas não preciso escrever porque já memorizei, como a do relógio de Benedito. São vinte e um anos de profissão, num exercício quase que diário, já está tudo aqui guardado em minha memória, esta parte eu não tenho necessidade de escrever.

Ao analisar os textos escritos por Heraldo e como ele os elabora e os utiliza, percebi que ele o faz de duas maneiras diferentes: uma primeira maneira, a mais utilizada por ele, se dá de forma menos complexa. Quase sempre a sua criação acontece um pouco antes do show, podendo também acontecer dias antes quando têm em mãos as informações necessárias coletadas no momento em que fecha o contrato por telefone ou através de *email*. Esses textos tipo lembretes escritos por ele, podem ser apenas dicas para ele criar alguma fala na hora da apresentação de assuntos, fatos, características de pessoas da plateia, informações sobre o evento, nomes de pessoas da plateia ou também alguma piada que porventura ele consiga criar no momento de sua elaboração. O processo de criação dessas falas, embora possa parecer espontânea para quem assiste, faz parte de uma “improvisação controlada”, uma vez que, antes de cada show Heraldo procura saber detalhes do evento e de pessoas da plateia conversando com o contratante ou até mesmo com pessoas ligadas ao evento ou à plateia. Algo semelhante também acontece com os brincantes tradicionais ao receberem informações

e nomes de pessoas da plateia que eles incluem na fala dos bonecos dentro no momento da brincadeira. Considero aqui que uma “improvisação controlada” é a parte do texto que é criada para cada show se mesclando à parte fixa e que Heraldo consegue prever, planejar, pensar no que vai ser dito pelos bonecos e até mesmo, que boneco irá dizer tal fala. Ela não é aleatória nem tampouco é produto de um processo de interação e de construção de falas com a plateia, mas sim produto de formulações adotadas por Heraldo de estar trabalhando com a improvisação, característica que marca e dá identidade ao teatro de mamulengos. Compreendo que continua a ser uma improvisação, mas utilizada de uma forma peculiar por Heraldo, pois, com a sua maneira de improvisar ele consegue gerar textos únicos, não reiteráveis em sua totalidade, proporcionando à plateia a sensação de estar assistindo sempre algo novo.

Ao coletar as informações e nomes junto ao contratante, Heraldo obtém, de certa forma, um consentimento autorizado, mas não declarado, para fazer as piadas jocosas ditas por seus bonecos livrando-o de qualquer responsabilidade com possíveis censuras ou chateações por parte de quem teve seu nome mencionado. O que poderia não acontecer se ele optasse em fazer uma improvisação aleatória, espontânea e momentânea. Ao final do espetáculo apresentado no Arraiá do Condomínio Parco Della Verità, um senhor que teve seu nome incluído na fala dos bonecos, se aproximou de Heraldo perguntando como ele sabia o nome dele e coisas sobre ele. Heraldo se justificou dizendo que Cláudia, a contratante, havia lhe passado as informações. Ele se deu por satisfeito, apertou a mão de Heraldo e elogiou a apresentação. Percebi que nem sempre as pessoas que assistem ao mamulengo, compreendem bem a dinâmica desse gênero teatral, talvez por total desconhecimento.

Com alguns nomes e informações sobre o evento e/ou pessoas, Heraldo pré-elabora em sua mente algumas falas, escolhe em que passagem cada uma irá se adequar melhor e escreve as dicas para lembrar na hora do espetáculo. O texto final é criado no momento da ação dramática se misturando ao texto fixo, dando a ele uma impressão de algo novo. Algumas falas podem surgir durante a dramatização sem que ele tenha planejado, mas não se constitui numa característica de seu teatro. Observei que nesse processo de construção dos textos e falas das passagens, Heraldo opta por um tipo de improvisação que não é a mesma daquela enfatizada pelos autores de pesquisas sobre os mamulengos e que são unânimes em considerar que a improvisação é uma forte característica desse gênero de teatro de bonecos. Constatei que Heraldo não se preocupa em construir as falas pautadas numa improvisação aleatória em interação com a plateia, mas sim numa improvisação em que ele possa ter um completo domínio de seu texto final, uma improvisação pensada e planejada, que mesmo

surgindo na espontaneidade ele trata de ter o seu controle não deixando que ela se prolongue, ele procura tirar o melhor do que surge no campo aleatório retornando logo em seguida ao seu roteiro de uma improvisação planejada e controlada por ele.

Na apresentação no Arraiá do Condomínio Parco Della Verità, em junho de 2013, a contratante Cláudia, familiarizada com esse tipo de teatro na Paraíba, sua terra natal, uma hora antes de Heraldo apresentar seu Show Folclórico, disse que queria que os bonecos mexessem com umas pessoas que estariam na plateia e queria escrever as dicas e nomes para os bonecos fazerem as piadas. Como não havia papel disponível no momento eu ofereci o meu diário de campo para ela escrever as dicas. Ela aceitou. Após escrever as dicas e explicar ligeiramente cada uma a Heraldo, ela foi se dedicar a outros afazeres da festa junina e eu entreguei a Heraldo o meu diário de campo. Heraldo sentou-se numa cadeira, pegou a prancheta com as folhas numeradas e começou a distribuir todas as dicas fornecidas por Cláudia entre os bonecos. Cada folha numerada corresponde a uma passagem do espetáculo, assim, ele analisa o assunto e procura encaixá-lo na fala fixa em que ele mais se adequa procurando construir o texto dentro de uma lógica, uma possível coerência. Neste momento em que ele mescla os textos, fixo e novo, ele cria falas jocosas com a intenção de arrancar o riso da plateia. Essas novas falas são pensadas e analisadas para não provocar constrangimentos às pessoas que são citadas em seu texto final. Vera por vezes também participa desse processo, dando opiniões e censurando alguma fala. Ela fica atenta aos detalhes que podem passar despercebidos por Heraldo ou confundi-lo, como aconteceu uma vez em que ele trocou os nomes dos casais citados pelos bonecos, colocou uma esposa para outro marido, contou-me ela na noite da apresentação do Arraiá do Condomínio Parco Della Verità. É todo um processo de construção textual que antecede a apresentação do espetáculo e que o afasta da ideia de ter o seu teatro construído num processo de improvisação e interação com a plateia. A interação com a plateia se dá de forma também peculiar, como já foi falado no capítulo anterior. Abaixo imagens de Cláudia e Heraldo dentro desse processo de construção do texto não fixo para o espetáculo.



Foto 54 - Cláudia explicando e escrevendo em meu diário de campo as dicas para Heraldo incorporar nas falas dos bonecos.

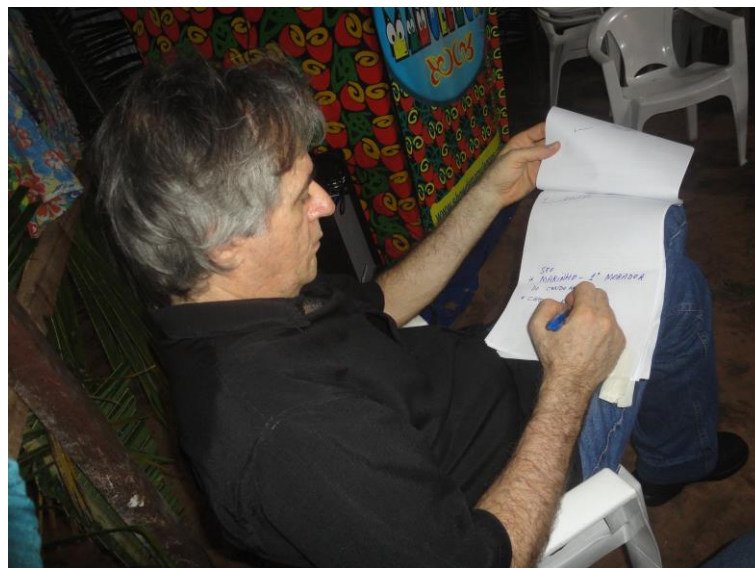


Foto 55 - Heraldo, antes do show, criando as falas e roteirizando as dicas fornecidas por Cláudia.

Uma segunda maneira de criação da parte não fixa de seus textos se dá de maneira diferente da que eu acabo de explicar. Ela acontece sempre antes do dia combinado para acontecer o espetáculo. Heraldo ao ser contratado para tematizar o show folclórico, dependendo do assunto, ele precisa fazer uma pesquisa. Esses textos geralmente são digitalizados e muitos deles são arquivados. Recebi alguns deles de Heraldo dando-me condições de análise neste momento da escrita etnográfica. São textos que possuem também a

parte fixa, porém não digitada, e sequência de passagens seguidas rigidamente por ele. A parte criada e mesclada à parte fixa traz informações necessárias sobre o tema utilizando um vocabulário específico, por exemplo: fenação, silagem, protetor auricular, embolismo pulmonar, reposição hormonal, massa óssea, gás natural, plataforma, royalties, etc. Observei que raramente ele utiliza de um linguajar típico da região, utiliza sim, quase sempre, de palavras ditas corretamente e bem articuladas. As informações sobre o tema aparecem em falas mescladas às falas fixas dos bonecos e em textos mais longos criados por ele em forma de poesia de cordel e na embolada.

Trago abaixo uma parte do Show Folclórico contratado pela PETROBRÁS para informar aos pescadores de Paraipaba, no Ceará, sobre os cuidados a serem tomados ao se aproximarem das plataformas de petróleo. O show final apresenta falas novas mescladas às fixas e poesia de cordel para falar sobre o tema. Recebi o texto tematizado digitalizado e vou copiá-lo da maneira como me foi entregue, pois é dessa mesma forma que ele é impresso para ser pendurado dentro da tolda e utilizado por Heraldo durante o show. Lembrando que esta é a parte nova do texto, a parte fixa Heraldo tem na memória, portanto não aparece no texto impresso. A parte fixa e memorizada vai se mesclando a essa parte impressa, ocorrendo uma junção entre o texto oral e o escrito, que é oralizado e recebe no momento de sua performance, todas as qualidades da voz encontradas na poesia oral: ritmo, entonação, intensidade. Uma poeticidade vocalizada. (ZUMTHOR, 2010)

1.2– COMPUTADOR

PARAIPABA RECEBEU ATÉ DEZEMBRO DE 2008, A QUANTIA DE 93.378,92 EM ROYALTIES.

ROYALTIES É O DINHEIRO QUE A PETROBRÁS PAGA AO MUNICÍPIO PARA EXTRAIR O PETRÓLEO

QUEM É QUE MANDA PAGAR? A ANP- AGÊNCIA NACIONAL DO PETRÓLEO É QUEM FAZ OS

CÁLCULOS E DIZ A PETROBRÁS QUANTO RECEBE CADA MUNICÍPIO

**O GOVERNO DO ESTADO DO CE RECEBEU EM
ROYALTIES ATÉ DEZEMBRO DE 2008,
49.511.063,92.**

www.anp.gov.br

2- CLAUDETE

**EITA PESSOAL
EU SOU ASSISTENTE SOCIAL
E MEU DEVER É EXPLICAR
QUANDO VOCÊ FOR PESCAR
OBEDEÇA A ORIENTAÇÃO
EVITE APROXIMAÇÃO
DAS PLATAFORMAS DA PETROBRÁS
TEM PERIGO ATÉ DEMAIS
PRA VOCÊ QUE É PESCADOR
OBEDEÇA POR FAVOR
QUEM PROÍBE É A MARINHA
E É BOM ANDAR NA LINHA
SEJA JOÃO, SEJA MARIA
POIS EXISTE A PORTARIA
REGULAMENTANDO A ÁREA
PODE ACONTECER UMA FALHA
E UM ACIDENTE PROVOCAR
E AGORA EU VOU DANÇAR
UM ANIMADO FORRÓ...**

Nesta segunda maneira de improvisar, Heraldo também abre espaço para a primeira maneira anteriormente analisada páginas atrás. Compreendo assim, que a improvisação no teatro de Heraldo se dá de forma complexa se comparada à improvisação observada nos demais teatros tradicionais e atestadas pelos pesquisadores de mamulengos. Ele tanto cria falas inesperadas no momento da apresentação, como cria falas no momento da apresentação à partir das dicas ou cria textos escritos com grande antecedência à partir de uma pesquisa sobre o tema com espaço para improvisações casuais. Observei que a improvisação feita por ele se dá muito mais dentro da tolda a partir de sua percepção da plateia e de sua criatividade ao se utilizar das informações recebidas ou pesquisadas, e menos, de uma interação com a plateia, esta é orientada de como deve participar limitando o seu espaço para uma possível construção de falas, como normalmente acontece nas apresentações do teatro de mamulengos tradicional. A plateia não é estimulada por Heraldo a construir o teatro dentro de um processo de interação com criações improvisadas das falas. Ela é estimulada e orientada a participar em momentos pontuais do show, principalmente quando se trata de uma plateia infantil.

Tive a oportunidade de participar de um processo de construção de falas numa apresentação de mamulengos tradicional. Aconteceu em agosto de 2012, na feira do Alecrim, na manhã de encerramento do III Encontro de Bonecos e Bonequeiros, no evento Agosto da Alegria. O mamulengueiro Felipe de Riachuelo, RN, antes de entrar na tolda, me pediu para interagir com a Cigana quando ela perguntasse se tinha alguém querendo ler a mão. Eu aceitei e fiquei prestando atenção na fala da cigana e quando ela fez a pergunta eu disse que eu queria. Ele segurou o tempo todo o enredo da passagem, uma cigana que sabia ler a mão, enquanto criávamos um diálogo único que para mim era muito divertido, mas nem por isso conseguíamos arrancar o riso da plateia com tudo o que improvisávamos. Constatei que o diálogo pode se estender por um tempo longo se a interação entre o brincante e o ouvinte for boa, se a criatividade e imaginação para a elaboração das falas fluírem bem, mas também percebi que o diálogo pode centralizar entre o brincante e o ouvinte ficando desinteressante para a plateia, que espera ser surpreendida por bonecos diferentes, enredos e piadas.

Essa forma de construção da brincadeira eu não encontrei no teatro de Heraldo que afirma criar de dois a três apresentações diferentes por semana, diz não gostar de repetir o show integralmente, que procura sempre falar ou fazer alguma coisa diferente, atestando assim que a construção de seu teatro obedece a uma dinâmica um pouco diferente do teatro tradicional de mamulengos. Tive a oportunidade de confirmar essa sua fala várias vezes ao assistir as suas apresentações. Teve ocasião de num único dia eu assistir a três apresentações

da peça “Água Limitada” do projeto feito para a CAERN e nenhuma foi totalmente igual a outra. Altera uma fala e outra, o ritmo da cadência das vozes, empolgação dele dentro da tola, nomes de pessoas da plateia e situações contextuais que ele procura quase sempre apontar durante a fala dos bonecos fazendo o espectador se identificar com o teatro por saber sobre o que os bonecos estão falando.

Encontrei em Canella (2004) uma referência muito interessante que ele faz ao teatro de Chico Daniel. O autor relata que ao assistir ao teatro de Chico Daniel numa apresentação na Bienal do Livro, Chico teve que improvisar, pois lhe pediram para que anunciasse a chegada da Governadora e do Prefeito, o lançamento de um livro, a apresentação de sua autora e a chegada de algumas pessoas ao estande do Estado, saindo totalmente de seus enredos e temáticas. Canella (2004) diz que a apresentação daquele dia não foi boa. Isso o levou a refletir sobre que tipo de improviso se fala quando se trata de teatro de mamulengos, compreendendo que existe uma estrutura à qual o brincante está preso e que ele abre neste espaço momentos em que ele permite inserir nomes de pessoas da plateia. Ao falar do ocorrido na Bienal do Livro, Canella (2004) reflete que:

Quando se escuta falar que a brincadeira do João Redondo é pautada pelo improviso, tem-se que refletir sobre que improviso se está falando. Se entendermos improvisação como algo inesperado e inacabado, ou seja, totalmente novo, casual, “de improviso”, do acaso, ou seja, criação momentânea que vai surgindo no decorrer do evento, esse teria sido um dia para que isso acontecesse, o que não foi o caso. (CANELLA, 2004, p. 105)

Canella (2004) completa o seu pensamento logo depois, “Pode-se falar sim, em improvisação, como ato inerente ao brinqueado, mas sendo este conceituado como complementação das formas estabelecidas, dando a cena atualidade, espontaneidade, como se houvesse, a cada apresentação, algo novo”. (CANELLA, 2004, p. 105).

Tal complementação das formas estabelecidas eu percebi no teatro de Heraldo, onde não se constata uma improvisação do tipo encontrado no teatro de mamulengos dito mais tradicionais como o do Sr. Francisquinho, mas sim a algo que pode ser relacionado a uma “improvisação controlada”, como prefiro chamar, já que também se constrói em cima de uma parte fixa do texto dando a ele a impressão de renovação ou de algo novo, mas que, no caso do teatro produzido por Heraldo, se apresenta submetida a um planejamento e a uma previsibilidade constante.

Ao começar a observar que Heraldo fazia uma improvisação diferenciada daquela observada nas pesquisas sobre mamulengos, quis saber dele o que ele achava da improvisação no teatro de mamulengos.

Não gosto do tipo de improviso direto com alguém da plateia, daquele tipo de diálogo que fica entre duas pessoas apenas, como acontece muito em apresentações de outros mamulengueiros. O diálogo fica centralizado, não interessa a todos, porque o assunto tratado muitas vezes só quem está improvisando é que conhece. O teatro fica desinteressante para a plateia. Na última apresentação que eu fiz no Parque das Dunas, acho que faz umas duas semanas, você não foi. Tinha lá uma mulher que me deu trabalho, eu já estava me chateando dentro da tolda. Eu estava apresentando o show da CAERN e ela começou a provocar os bonecos, falando coisas. No início o Benedito até respondeu, mas depois eu vi que ela iria ficar naquela lenga-lenga sem fim então desconsidere o que ela falava e prossegui com o texto. Não dá, não dá. Porque veja bem, se eu desse espaço para ela interagir com os bonecos o assunto ficaria entre ela e os bonecos e o diálogo tornaria desinteressante, chato, monótono. Meu teatro é dinâmico, as piadas se sucedem uma atrás da outra com tempo e entonações feitas de maneira correta para que a plateia solte o riso. Uma vez eu estava apresentando para umas crianças e toda vez que eu ia armando a piada um garotinho interferia com alguma fala. Isso estraga a apresentação, não dá, fica chato! Então quando eu percebo que tem alguém na plateia querendo chamar a atenção pra si provocando os meus bonecos eu desconsidero. Uma fala e outra improvisada com a participação de alguém da plateia até vai, mas deixar que uma pessoa só da plateia centralize o diálogo, chamando atenção, não dá mesmo. Quem tem que chamar atenção são os meus bonecos. (risos)

Comentei então que no teatro tradicional de mamulengos, pelo que eu havia lido e observado no teatro de outros mamulengueiros, a improvisação é um fator importante. Ele acrescentou dizendo:

O teatro de mamulengos tradicional é assim mesmo, trabalha com a improvisação, mas eu não, não gosto. O teatro fica meio que parado, chato, repete muito as falas, enjoa. O meu teatro é diferente porque eu faço um teatro dinâmico. No início eu fazia apresentações que duravam mais de uma hora, aí vi que a plateia se cansava. Uma vez, logo no começo da minha carreira, lá em Santa Cruz, fizeram a gravação do meu espetáculo, então eu assisti e percebi isso, as pessoas se cansando e saindo aos poucos. Hoje em dia ninguém tem mais paciência de ficar assistindo horas e horas um espetáculo de mamulengos como antigamente. Antes não tinha televisão. Veja que até na televisão esse tempo de concentração é pensado, por isso o tempo dos comerciais também importa. Procurei analisar aquela gravação, fui enxugando meus textos, trabalhando mais as piadas, vendo aquelas falas que mais arrancavam risos das pessoas, cortando passagens que achei que eram desinteressantes e fui construindo meu teatro. Hoje o show Folclórico eu consegui reduzir para 45

minutos, é um tempo ideal para a plateia não se cansar. Mas isso eu fiz ao longo dos anos, observando muito a reação da plateia, Vera me dando dicas e continuo nesse processo, se tem alguma piada que não provoca o riso da plateia, eu tiro logo, mas se crio alguma fala que dá certo, ela permanece.

Ao analisar essa questão da improvisação, compreendo que ela deva ser considerada não só como forma aleatória e inacabada do processo de construção interativo entre o brincante e a plateia, mas há de se considerar também outros fatores que possam vir a determinar maneiras diferentes de improvisar, evidenciando uma resistência por parte dos brincantes para que a sua brincadeira não sucumba. Há de se considerar os tipos de contratos, os variados tipos de plateia e a diversidade dos contextos em que o teatro de mamulengos tem atuado na contemporaneidade. Se antes o teatro de mamulengos se construía durante a apresentação dos bonecos num processo de interação entre o brincante e a plateia, quando falas eram criadas no percurso da brincadeira apesar do brincante se prender a uma estrutura de enredo e de personalidade de seus bonecos para conduzir a brincadeira, hoje, dependendo do contratante que pede uma personalização ou o desenvolvimento de um tema e de uma plateia que muitas vezes não conhece os códigos desse gênero teatral, a brincadeira pode apresentar uma improvisação que procura se ajustar, se adaptar a esses novos contextos sociais. A improvisação descomprometida, aleatória, casual ainda continua a acontecer dentro do teatro de mamulengos, não se perdeu, pois ela continua a dar identidade a esse tipo de teatro por aproximá-lo da *Commédia dell'Arte*, é o laço amarrado na tradição, não se rompeu com ela, mas percebo que as condições impostas pela sociedade moderna provocaram a abertura de um espaço para atualizar esse tipo de improvisação dando-lhe uma nova roupagem, novas maneiras de se articular e de resistir, trazendo em sua cerne, o inesperado, o surpreendente, a poética de toda poesia oral. Lembro aqui das colocações de Bosi (1987) ao salientar que na cultura popular há de se preservar o povo e não o seu produto, ele sim, irá sempre estar achando meios de resistir e de dar continuidade às suas tradições.

Compreendi que Heraldo, em suas peças para mamulengos, mantém essa estrutura criada no passado de se trabalhar numa base textual tradicional dando a ela mobilidade e garantindo a sua reprodução e permanência através dos tempos, reatualizando, ressignificando e contextualizando as falas. Suas peças, segundo ele, contam com textos construídos com piadas retiradas de circo, cantorias de cordel e *loas*, como encontramos em outros teatros de mamulengos. Além da manutenção de uma estrutura tradicional para a construção das peças, observei que Heraldo sistematiza a elaboração dos textos, organizando-os dentro de uma

estrutura fixada por ele através de longo estudo durante esses vinte e um anos de profissão. A construção de seu espetáculo se dá com antecedência e não no momento da ação dramática em perfeita interação com a plateia como ainda é possível observar em muitas brincadeiras feitas por outros brincantes. Por antecipar a elaboração das falas ele termina por privilegiar muito mais uma improvisação controlada por ele, uma complementação ao texto fixo, do que uma improvisação casual, espontânea, aleatória. Não que este tipo de improvisação tenha desaparecido de seu teatro, ela é recorrente, porém, Heraldo não permite que ela se sobressaia ao que foi planejado por ele, sempre que ela surge, ele a recebe, mas volta ao seu roteiro e planejamento inicial.

3.4 Tematização e sistematização na construção das passagens

O mamulengueiro procura no cotidiano do grupo social temas para colocar em relevo durante a apresentação, facilitando o seu reconhecimento por parte da plateia e conseqüentemente a interação desta que termina por se identificar com as falas dos bonecos. Os mamulengueiros podem aproveitar algum fato ocorrido recente e de conhecimento do grupo e incluir o assunto na fala dos bonecos improvisando. Os temas recorrentes nas apresentações de mamulengos dizem respeito à violência, traições, sexo, inversão de hierarquias, superstições, dinheiro, preconceitos e em alguns teatros tradicionais ainda é possível encontrar uma temática de cunho religioso, como afirma Santos (1979, p. 35) ao dizer que espetáculos de conotação religiosa são mais encontrados no mamulengo rural, acrescentando ainda que o mamulengo urbano trata de temas folclóricos com menos frequência e mais de assunto ligados ao contexto das cidades e que o mamulengo têm a facilidade de incorporar fatos do cotidiano com grande facilidade e de absorver, inclusive, outros folguedos. Quanto aos temas utilizados pelos brincantes da tradição, Borba Filho (1966, p. 94) comenta que os bonecos representam as histórias do próprio povo improvisadas junto com a plateia, fazendo críticas a pessoas e entidades, cantando, dançando, dando paulada e gritando obscenidades. Alcure (2001, p.13) salienta que os temas utilizados nas passagens são colhidos do cotidiano, da tradição oral, da literatura de cordel e recebem ainda influência de outras brincadeiras populares da região. Santos (1979, p. 16-17), destaca que os temas geralmente tratam das condições sociais do povo nordestino, da relação de poder entre dominantes e dominados, de fatos importantes ocorridos na comunidade, do imaginário

popular, podendo ser também um elemento veiculador de ideias e opiniões. As passagens expressam a vida dos nordestinos e dos desvalidos, pela temática apresentada, nome dos personagens ou linguajar utilizando sátiras, paródias e situações de duplo sentido. Jasiello (2003, p. 64) considera o teatro de mamulengos um teatro para adultos devido às suas temáticas e falas, “A temática, a ambientação, os diálogos, os “duplos sentidos”, a obscenidade, as “sutilezas” improvisadas podem ser apreciados, exclusivamente, pelo expectador adulto e a ele se destinam”. Enfatizando mais adiante que,

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 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 mamulengo de Heraldo Lins mantém alguns fios amarrados na tradição ao utilizar de falas de duplo sentido, jocosas, sutil violência e disfarçada obscenidade, e que a isso tudo ele inclui o tema principal do show contratado. São temas que vão desde uma homenagem a alguém, observados em shows personalizados, como temas de interesse de uma instituição que visa informar a um público específico. Conversando com ele sobre o trabalho dele, perguntei-lhe o que é ser um mamulengueiro contemporâneo, então ele falou:

O mamulengueiro contemporâneo é aquele que traz o atual para o show de mamulengos só assim consegue uma maior interação com o público, sem ficar repetindo o que está fora do contexto cultural atual. Não adianta querer permanecer no passado. Acredito que o meu trabalho tem o reconhecimento exatamente porque a cada show sou cobrado para tematizá-lo. Uso os bonecos como forma de passar mensagens atuais, tipo: meio ambiente, higiene bucal, diabetes, produção de petróleo, vacinação, cuidados agropecuários, qualidade de vida, além de ser convidado para churrascos, festas infantis, congressos onde é preciso adaptar os temas que os contratantes exigem. É uma grande maratona mental ter que criar quase semanalmente um show personalizado.

Compreendi com a sua fala que os temas utilizados nas passagens se constituem num fator de modernidade em seu espetáculo. Ao analisar as peças escritas dos shows que ele me

presenteou, percebi que são peças cujos títulos fogem completamente daqueles encontrados em outros teatros. Lendo alguns autores, entre eles, Pimentel (1971), que registrou algumas peças de variados mamulengueiros, pude perceber que no teatro tradicional o brincante cria peças variadas dando títulos que expressam o seu conteúdo, como: O filho que deu na mãe; Você já viu negro prestar?; Remédio pra mulher braba; O castigo de Baltazar; entre outras. As peças de Heraldo possuem títulos que também expressam o seu conteúdo onde é possível percebermos a diferenciação temática de seu teatro em relação ao teatro tradicional de mamulengos, como: Água Limitada; Febre Aftose; Qualidade de Vida; Lei Maria da Penha; Saúde Bucal ORALWAY; CGU – Lei 12.527; Auto Estima; Convivência Social; Esgotamento Sanitário; Fumo; Diabetes; Reumatismo; Segurança no Trabalho; entre outras. São temas que muitas vezes são desinteressantes à plateia, mas que nas mãos de Heraldo recebem o colorido do teatro tradicional que ele mescla ao moderno. Percebi que ele se vale das “sutilezas” do teatro tradicional para criar peças com temática solicitada pelo cliente. Assim, através da ludicidade e jocosidade, ele consegue transmitir as informações necessárias à determinada plateia. As peças tematizadas servem apenas a um contrato, tendo ele que criar novas falas ao receber novo contrato para o Show Folclórico.

No texto fixo que serve de base para ele elaborar as complementações, encontrei falas de duplo sentido, obscenidade e violência velada, disfarçada, não declarada, amenizada e adocicada pelas falas e performance dos bonecos. Exemplifico essa minha observação com a passagem da economia da água com a Vovó e seu neto Lilico, na peça da CAERN apresentada principalmente em escolas.

VOVÓ: - Lilico vá buscar a mangueira!

LILICO: - **A vovó gosta muito de um mangueila***. Vovó, pá que a senhola qué a manguela.

***(nem sempre esta fala aparece em seus shows, pois sofre censura de Vera).**

A violência na peça da CAERN é justificada por Baltazar que pede ajuda à plateia para ele matar o mosquito da dengue.

DAMIÃO: - Quando o mosquito chegar?

BALTAZAR: - Eu pau! (derruba a caixa com o Damião com uma paulada tirando-o de cena). Pessoal, quando o mosquito chegar por aí que eu não avistar vocês dana o grito, CAERN! Que eu já sei que é o código prá eu matar o mosquito. Vocês vão gritar como?

PLATEIA: - (gritando) CAERN.

BALTAZAR: - Pois, por favor, me ajuda aí! (anda de um lado para o outro da tolda com o porrete na mão esperando o mosquito) Eu quero matar esse mosquito, que prá eu, nem vocês nem seus filhos pegar a dengue.

PLATEIA: - CAERN! (o mosquito surge e desaparece sem que o Baltazar veja)

BALTAZAR: - Desse jeito eu vou morrer de dengue.

PLATEIA: - CAERN! (o mosquito surge e desaparece sem que o Baltazar veja)

BALTAZAR: - Vocês dana o grito que eu quero pegar este sem vergonha!

PLATEIA: - (gritando) CAERN!

BALTAZAR: - Vixê Maria, eu pensei que era um urubu rapaz!

PLATEIA: - (gritando) CAERN!

BALTAZAR: (bate no mosquito e sai de cena, sobe a música)

Vera critica e vigia as cenas de violência, sexualidade e preconceitos que possam aflorar entre uma fala e outra. Em conversa dentro do carro, certa vez quando nos dirigíamos para a Festa da Cabra, em Arenã, São José de Mipibú, RN, eles comentaram sobre isso. Heraldo falou que Vera o censura se ele fala alguma coisa mais pesada,

Antes, naquela cena em que o boneco Dor de Dente entra gemendo, Benedito falava que ele tinha mascado um chiclete de bosta. Vera toda vez reclamava, então mudei para chiclete de urubu, ela também não gostou. Agora o Benedito pergunta se ele tá com uma lata de comida de porco na cabeça, se ele engoliu um cano de esgoto, se deixaram a porta do cemitério aberta, porque ele tem um mau hálito terrível.

Vera ponderou:

Eu também já falei mais de dez vezes para o Benedito não chamar o sanfoneiro de olho de fusca ou de sapo, mas você vez por outra esquece e fala. Isso pode ser considerado *bullying*. Tem que tomar cuidado com o que os bonecos falam. Fale que bonitinho, qualquer coisa assim. Aquela parte que o Lilico diz que a vovó gosta muito de uma mangueira também não tá certo. Às vezes você parece que esquece e fala. Não pode, tem crianças...

Observei que o controle do que vai ser falado pelos bonecos à plateia, excluindo ou incluindo palavras, produto de uma censura e seletividade realizada numa cumplicidade entre Heraldo e Vera, de construir um teatro politicamente correto e moral, expressa algo que é bem maior, exterior a eles, porém influenciador no processo de construção do olhar deles sobre o teatro de mamulengos contemporâneo, como Heraldo o classifica. As palavras utilizadas em seus textos criados e até mesmo fruto de uma improvisação mais espontânea, são pensadas em seus significados e conotações possíveis, elas não devem estimular o preconceito, a violência, a obscenidade, a pornografia, o *bullying*, temas comuns ao teatro de mamulengos tradicional. Porém, como podemos observar na fala de Vera, Heraldo não rompe totalmente com este aspecto do teatro tradicional, percebi que ele procura apenas controlá-los, aprisionando-os em textos de falas fixas pensadas e de mais fácil assimilação pela plateia, na intenção de deixar o seu espetáculo asséptico, higienizado e saudável para ser consumido por qualquer tipo de plateia sem que seus bonecos possam contaminar o grupo assistente com falas virulentas que venham a incentivar comportamentos hoje combatidos na sociedade, mas que antes eram naturalizados e amplamente utilizados no teatro de mamulengos para arrancar o riso da plateia sem censuras mais profundas. Esses temas perduram na sociedade e cada vez mais se agigantam em problemas tais que o poder público e diversas instituições vêm procurando combater e levar a sociedade a refletir e mudar conceitos e atitudes construídos histórica e culturalmente. Perguntei-me se o que leva Heraldo a fazer essa assepsia em seu teatro não estaria relacionado ao fato dele conceber o seu teatro como um trabalho, não como uma brincadeira, logo um produto a ser oferecido ao mercado consumidor.

Lembrei-me das primeiras falas dele no início da pesquisa quando ele disse ter resistido no começo, mas depois ter mudado a concepção de construção dos textos em seu teatro a conselho de Vera, a fim de conquistar o mercado consumidor com o seu trabalho. Ele deveria então deixar de insistir integralmente no modelo da tradição e investir num teatro adaptado às vontades de seus contratantes. No capítulo 1 temos a fala de Heraldo referente a esta mudança de olhar sobre o seu próprio teatro, pela pressão exercida pela família e por Vera tê-lo convencido a procurar atender às solicitações dos clientes.

As reflexões de Carvalho (2007) acerca da espetacularização da cultura popular atestam que quando a indústria cultural começou a organizar os espetáculos da cultura popular, surgiu também uma negociação entre produtores e artistas e que essas negociações são quase sempre desiguais. Essas negociações são feitas dentro de um regime capitalista de produção, tendo como referência modelos de expressões culturais que se misturaram e se consolidaram com a própria indústria cultural na sociedade de massa. Essas negociações são presentes na cultura popular comercial⁷⁶, não sendo problema para os artistas que já se formaram nesse meio mercantilista, mas acarretando perdas para as expressões culturais orais tradicionais. Negocia-se tudo na indústria do entretenimento, o tempo da apresentação, número e tipo de brincantes, seleção de partes a serem apresentadas, e no caso de Heraldo há uma seleção também do que vai ser falado pelos bonecos. Carvalho (2007) enfatiza,

[...] um contratante pode adotar uma lógica purista ou superficial de espetáculo e decidir domesticar os significados mais desafiadores da obra, excluindo aspectos considerados incômodos ou inconvenientes para o grupo interessado em consumi-la. Em outros casos, pode ser tentado a manipular os mitos fundantes da obra popular, de forma que seus aspectos mais sublimes, devocionais e transcendentais, que provavelmente exigiriam um esforço maior por parte do consumidor para alcançá-los, sejam retirados, deixando em seu lugar os aspectos considerados mais fáceis de assimilação. Essa interferência com fins mercadológicos na dimensão do sublime e do transcendente transforma grande parte dos espetáculos de cultura popular em meras histórias de aventuras, violência, humor e erotismo, dimensões que já fazem parte da fantasia do consumidor e que passam a ser hipertrofiadas nas apresentações espetacularizadas. (CARVALHO, 2007, p. 91)

Complementa Carvalho (2007) que desta maneira um espetáculo da cultura popular tanto pode transformar-se num espetáculo contido ou de pura exposição e externalidade dependendo do seu contratante que termina por determinar o que deve ser incluído ou excluído na apresentação que promova lucro financeiro, “É assim que a dimensão do lucro passa a organizar a emergência do simbólico e do estético popular na perspectiva dos espectadores”. (CARVALHO, 2007, p. 92). O autor salienta também que as negociações entre os grupos de cultura popular e instâncias do Estado, longe de interesses mercadológicos, pode ser também um espaço de construção de cidadania.

⁷⁶ Para Carvalho, são aquelas manifestações da cultura popular que dependem de implementos da indústria audiovisual para a sua concepção, produção e circulação.

Continuamos a conversa em torno dos assuntos tratados em seu teatro e em certo momento da conversa ele falou sobre a diferença de seu espetáculo em relação aos demais, que destaco aqui nesta fala registrada por mim,

Pelo que eu tenho visto, a grande diferença é que o meu teatro de bonecos é tematizado, ou seja, de acordo com o tema que o cliente pede nós o adaptamos. Há o texto padrão e em cima desse texto nós fazemos as modificações necessárias para personalizá-lo. As pessoas mandam o tema por e-mail e trabalhamos o texto nos dezoito quadros que são apresentados. Eu tematizo o show ao gosto do freguês. Pesquiso, crio falas, personalizo as apresentações, isso faz com que eu crie textos que não vou poder repetir em outra apresentação, entende? É um exercício de criação constante. Têm semanas de eu ter de criar de dois a três shows diferentes. A minha criatividade está sempre sendo desafiada e exercitada.

Em conversa com Vera, ela também afirmou que a grande diferença entre o teatro de Heraldo e o de outros mamulengueiros está na tematização, na facilidade que ele tem em criar textos com qualquer tema que lhe é solicitado. Observando a variação temática em seu teatro, percebi que ele acrescenta algo mais ao teatro de mamulengos, que não deixa de trabalhar com assuntos comuns e inerentes à própria sociedade como a violência, o obsceno, o deboche, o jocoso, o preconceito, porém ele prima por um teatro em que possa ser assistido tanto por crianças como por adultos e por diversas plateias, mesmo aquelas que não possuem familiaridade com a brincadeira. O que fica em relevo durante toda a apresentação de seu espetáculo é o tema solicitado pelo cliente, que mesmo naquelas apresentações em que não ocorre esta solicitação, ele não permite que esses temas conduzam a apresentação.

Outro ponto importante que observei no processo de construção do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins diz respeito a sequencialização das passagens. Existe uma ordem de entrada e saída dos bonecos que entram em cena, representam o seu papel e saem, sempre obedecendo a sequência determinada por ele. Perguntei a ele se ele tirava alguma passagem ou modificava a sequência de acordo com o tipo de show, ele me respondeu,

No show da CAERN não lembro de ter modificado ou retirado algum ato. Apenas quando é só adulto em um congresso ou seminário, retiro algumas brincadeiras que são exclusivas para criança e faço somente a parte técnica de forma bem objetiva. Com poucas interpretações artísticas ou improvisações. Já o show folclórico sempre modifico. Às vezes retiro algumas partes dependendo da plateia e coloco outras. Quando é só criança o touro não aparece com os testículos. Retiro o touro

de cena com uma marretada. Quando é em ambiente fechado o personagem do cigarro não acende o cigarro, morre antes que Benedito traga o isqueiro. Às vezes retiro a ovelha porque muitas crianças não entende. Quando é aniversário estou colocando os dois palhaços, Patati e Patatá para cantar os parabéns. Quando não é aniversário não há palhaços. A sequência do Show Folclórico é: 1º João Redondo e Benedito; 2º Claudete; 3º Sanfoneiro; 4º Fumador; 5º Touro; 6º Cantor com Benedito trazendo o pandeiro; 7º Orelhão; 8º Policial; 9º Cacetada; 10º Ambulância; 11º Professor Pó-de-Giz; 12º Doutor com a bata; 13º Paciente com dor de ouvido – cotonete; 14º Vovozinha tossindo e ovelha; 15º Paciente com dor de dente - escova, injeção e queixada; 16º Xuxa - com dor de barriga - anestesia oral, bisturi (facão); 17º Jacaré; 18º Fantasma.

A sequência das passagens no teatro tradicional não é rígida. O brincante escolhe, muitas vezes no momento da apresentação, que boneco e que passagem deve entrar. Alcure (2001) escreveu que o brincante pode possuir sua sequência de passagens, mas esta não é rigidamente seguida, podendo o brincante optar em colocá-las numa outra ordem, selecioná-las ou até excluí-las de alguma apresentação, como aconteceu com o mamulengueiro Zé Lopes citado por Alcure que, para ser aceito pela plateia carioca, optou por selecionar passagens “menos pesadas”. Fato constatado por Canella (2004) no teatro de Chico Daniel quando o brincante diz ter que selecionar as piadas dependendo do público e que gosta muito mais de brincar para adultos.

As passagens no teatro de mamulengos são quadros que mostram acontecimentos diferentes em ambientações variadas, nem sempre criando um corpo único de um drama com começo, meio e fim. Isso dá ao espetáculo uma fragmentação do drama como um todo que a impressão que se têm é de uma falta de lógica entre uma passagem e outra. Para solucionar essa falta de ligação e de lógica entre uma passagem e outra, o mamulengueiro se utiliza de alguns recursos como anunciar a entrada de um personagem, justificar a saída do boneco, uso da música, mas nem sempre isso acontece, a ruptura entre uma passagem e outra se dá de forma abrupta, como é o caso da passagem da vovó e do seu netinho Lilico. No Show da CAERN, após o Capitão João Redondo e Benedito fazerem a primeira passagem em que eles se apresentam e falam sobre a economia da água, eles saem e entram a vovó e Lilico para fazerem a parte deles. A ligação mantida com a primeira passagem diz respeito ao tema, economia da água, fora isso, não há uma ligação entre os personagens da primeira e da segunda passagem, nem tampouco do ambiente físico. É como se o capitão e o Benedito não conhecessem a vovó e o Lilico. Vejamos este trecho da peça “Água Limitada” logo depois que Benedito cai na pegadinha do chuveiro:

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - É a pegadinha do chuveiro, bora tomar banho, bora tomar banho.

BENEDITO: - Vou tomar banho em casa, vou tomar banho em casa. Pessoal bata palma que eu volto já. O show continua, bata palma, bata palma! (os bonecos saem de cena enquanto a plateia aplaude; sobe a música e a plateia acompanha com palmas).

Segunda passagem (cena da limpeza da calçada e do carro com os bonecos vovó e o neto Lilico, que pronuncia algumas sílabas erradas porque é criança)

(sai a música e entra a vovó)

VOVÓ: - Eita pessoal! Vim aqui lavar essa calçada com a mangueira. Vou chamar o meu netinho prá me ajudar. Lilicooooooooo!

LILICO: - (surgindo pro trás da tolda) O que é vovó - óóó.

VOVÓ: - Vá ligar a torneira prá eu tirar essa areia dessa calçada.

LILICO: - Vovó não pode mais lavar calçada com mangueira não, que gasta muita água.

VOVÓ: - E com que eu vou tirar essa areia dessa calçada?

LILICO: - É com quê pessoal?

PLATEIA: - Com a vassoura.

A cena prossegue e termina quando a vovó leva o seu neto Lilico para passear em seu carro limpo, sobe e desce a música, entra o Damião seguido por Baltazar e fazem a passagem da lavagem da caixa d'água.

A lógica entre os acontecimentos no teatro tradicional, embora muitas vezes sem continuidade, é solucionada não pela sequência dos acontecimentos dentro do drama, mas por artifícios utilizados pelo mamulengueiro para dar sequência ao espetáculo, como a entrada anunciada de um personagem ou a justificação de um acontecimento. Heraldo se vale dessa mesma estrutura para construir seu teatro, criou uma sequência de passagens que ele segue em todas as apresentações, o enredo é fragmentado em vários acontecimentos que nem sempre possuem ligação entre eles, porém ganham certa lógica pelo uso de estratégias como chamar ou anunciar um personagem que entre com uma nova temática e muitas vezes arrastando consigo um cenário diferente, uso da música entre as passagens, justificativas feitas pelos bonecos sobre certo acontecimento, apresentações e loas.

Como exposto no início desse trabalho, Heraldo diz organizar dois tipos de shows: o Didático e o Folclórico. O Didático a que ele se refere é a peça criada especialmente para a CAERN, construída para atender ao projeto da empresa, CAERN nas Escolas, por isso, servil aos objetivos do projeto dessa empresa. O texto é único e repetido de uma apresentação a outra, com pouco espaço para as improvisações com nomes de pessoas ou situações contextuais. Visa educar, principalmente os alunos de escolas públicas e particulares, sobre como economizar água, conscientizar a plateia sobre o problema da água potável, uma preocupação global. Além de ensinar a economizar água, seus bonecos também ensinam a lavar a caixa d'água para evitar o mosquito da dengue. Heraldo diz que o Show da CAERN, hoje em dia é o seu carro chefe, sua vitrine, pois, através das apresentações que ele faz, ele consegue outros contratos particulares.

É uma peça criada por ele, com apenas duas passagens retiradas do teatro tradicional e adaptadas, a do Benedito que veste as calças e a do pau, que também são encontradas em outros teatros de mamulengos de outros brincantes. A peça apresenta personagens da tradição como o Capitão João Redondo, Benedito e Baltazar, que mesmo tendo um texto fixo que se repete tanto em suas falas como em sua sequencialidade, Heraldo encontra espaço para fazer rápidas improvisações, por vezes aproveita de algo que ele ouve vindo da plateia para criar uma fala que venha a provocar o riso, como presenciei em certa apresentação da peça da CAERN que, no momento em que Benedito estava conversando com o Capitão João Redondo, um balão estourou na plateia, Heraldo escutou e aproveitou para criar uma fala para Benedito que disse: “Fui eu não, viu! Ééé! Não tá nesse estado ainda não, eu!” A plateia se desmanchou em risos. Logo após essa curta improvisação ele retornou ao texto original. Em anexo a peça “Água Limitada” de autoria de Heraldo Lins, feita para a CAERN.

O Show Folclórico, que por diversas vezes eu o escutei chamar também de tradicional, apresenta uma estrutura fixa que sempre repete as passagens em sua sequencialidade, seus personagens e falas, mas que recebe o texto com falas novas atendendo ao que foi combinado com o contratante. Dependendo do contrato e tipo de evento ele pode apresentar somente o texto de base fixa sem incluir tema novo ou optar em incluir ou excluir algumas falas como já citado por ele quando ele expôs a sequência de sua apresentação. Em cima de uma estrutura fixa construída por ele, que inclui textos, enredos, bonecos e sequência das passagens, Heraldo cria todas as outras peças de seu Show Folclórico, personalizando e tematizando seu show, que pode ser didático e/ou informativo. Não cria uma nova peça para cada show personalizado ou para cada tema solicitado pelo cliente, mas sim variações

construídas numa estrutura fixa do seu Show Folclórico. Ocorre uma sistematização na construção do texto dando a Heraldo a possibilidade de criar peças personalizadas, tematizadas e de variar da maneira que lhe convier.

A seguir apresento uma amostra do texto base da entrada do Capitão João Redondo no Show Folclórico. Em seguida, três exemplos de variações feitas por ele para as peças da Termoaçu, Lei Maria da Penha e Aftose, respectivamente. Destacarei em vermelho as falas criadas por Heraldo para trabalhar os temas solicitados em contratos e que são mescladas ao texto fixo. Este tipo de construção das falas adotada por Heraldo é encontrada nas peças tematizadas criadas por ele. Em contratos em que não é solicitado um tema, Heraldo apresenta o texto base na sua integralidade abrindo espaços para improvisar utilizando nomes de pessoas presentes na plateia e alguma referência ao evento ou a políticos e artistas que estejam em evidência na mídia, como Xuxa, Dilma Rousseff, Barack Obama, Osama bin Laden, Joaquim Barbosa, são os destacados por ele atualmente.

SHOW FOLCLÓRICO

Passagem 1 - (a música desce e o Capitão João Redondo aparece sobre a tolda)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Eita pessoal! Meu nome é João Redondo sou irmão de João Quadrado e primo de João Comprido, nunca fiquei entalada muito menos entupido. Eu represento o folclore brasileiro, vou chamar meu amigo Benedito que veio do Rio de Janeiro. Ele é um pouquinho escurinho da corzinha de café, diz a todo mundo que é irmão do grande craque Pelé. Beneditooo!

Peça Termoaçu

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Eita pessoal! Meu nome é João Redondo sou irmão de João Quadrado e primo de João Comprido, nunca fiquei entalado muito menos entupido.

Esse é o meu nome de nascença
e aqui eu peço licença

pra poder apresentar
todos vocês vão gostar
do teatro educativo
que fala do perigo
de matar os animais
isso não se faz
porque as bactérias
e os vírus junto com elas
convivem com os passarinhos
não existindo mais seus ninhos
e o micróbio nos procura
e a doença não tem cura
quando ela entra na gente
a febre é muito quente
qualquer um poder morrer.
Benedito, pode aparecer!

Peça Lei Maria da Penha

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Eita pessoal! Meu nome é João Redondo sou irmão de João Quadrado e primo de João Comprido, nunca fiquei entalado muito menos entupido.

E você que é meu amigo
tenha sempre paciência
não pratique violência
nunca bata em mulher
pode ser do cabaré
precisa ser respeitada
a agressão praticada
sempre traz um grande mal
o abuso sexual

nunca pode acontecer
 a vítima pode morrer
 ou ficar traumatizada
 se a mulher for estuprada
 devemos denunciar
 pra polícia algemar
 e levar para a cadeia
 aí a coisa tá feia
 o cabra fica enjaulado
 vendo o sol nascer quadrado
 o melhor é não fazer
 conversar e resolver
 sem precisar agredir.
 Vou chamar aqui
 meu amigo Benedito
 que só atende no grito
 Beneditoooooooooooooooooooo!

Peça Aftose

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Eita pessoal! Meu nome é João Redondo sou irmão de João Quadrado e primo de João Comprido, nunca fiquei entalado muito menos entupido.

E você que é meu amigo
 fique logo informado
 febre aftosa no gado
 é prejuízo pro criador
 já dizia meu avô
 é preciso ter coragem
 para fazer muita forragem
 pro gado não emagrecer
 pra evitar dele morrer
 procure orientação

a secretaria tá à disposição
atendendo logo cedo.

Vou chamar meu amigo Benedito
que é um grande vaqueiro
Beneditoooooooooooooooooooo!

Peça Termoaçu

CLAUDETE – (entra fazendo alvoroço) Olá pessoal! O meu nome é Claudete, eu vim aqui dançar um forró, eu só gosto de homem brabo, que entrance o mocotó, que nunca fique cansado, que só dance agarrado e me aperte sem ter dó.

CLAUDETE – (entra fazendo alvoroço) Olá pessoal! O meu nome é Claudete, **vamos nos divertir, com este ambiente aqui, nós ficamos bem saudáveis, mas os copos descartáveis, no lixo vamos jogar, pra depois se reciclar, esse é o proceder, vamos evitar de beber cana, conhaque ou cerveja, assim se perde a beleza, a saúde e o bem estar, e agora eu vou dançar, um animado forró com um homem que me aperte sem ter dóóó...(da peça Termoaçu)**

BENEDITO: - (entrando em cena) Pois chegou de Caicóóóóó!

CLAUDETE: - Ai, quem é você?

BENEDITO: - (se apresenta com outro nome) Eu sou Inácio da Catingueira, vim dançar uma gafieira do pau da venta entortar. Quer dançar?

(as próximas seis falas que seguem, podem entrar no diálogo ou não. Heraldo diz ser uma das cartas que ele guarda na manga para modificar o texto quando tem que repeti-lo para um mesmo contratante dando a impressão de um novo texto. Como esta, ele possui outras falas e piadas que são reservadas por ele para dar esse ar renovador ao espetáculo).

BENEDITO – Ôooo, minha fia, como é seu nome.

CLAUDETE – Meu nome é Claudete.

BENEDITO – É você que chupa chiclete?

CLAUDETE – Eu mesmo.

BENEDITO – Que anda de chevette?

CLAUDETE – Éeeee.

Peça Arraiá do Condomínio Parco Della Verità

CLAUDETE: - Ai, eu não sei se quero dançar com você.

BENEDITO: - Minha fia eu sou muito bacana.

CLAUDETE: - Ai, eu não sei. (dá as costas para ele e vai para o lado oposto da tolda)

BENEDITO: - Eu sou muito valente.

CLAUDETE: - Ai, eu não sei. (dá as costas para ele e vai para o lado oposto da tolda)

BENEDITO: - Eu sou muito direito.

CLAUDETE: - Ai, eu não sei. (dá as costas para ele e vai para o lado oposto da tolda)

BENEDITO: - Eu tenho muito dinheiro.

CLAUDETE: - Ai eu seeeeeeeeeeeeeeiiiiiiiiiiiiiiii. (se agarra ao Benedito)

BENEDITO: - (afastando a Caludete) Vá pra lááááá! Você quer dançar comigo por interesse ou por amor?

CLAUDETE: - É por amor.

BENEDITO: - Agora seja! Mas já que eu topo tudo, você fica aqui na esquina enquanto eu vou buscar o sanfoneiro. Tá certo? Fique aí!

CLAUDETE: - Ai, eu não sou mulher de esquina, não.

(a seguir, improvisações feitas durante a apresentação no Condomínio Parco Della Verità)

CLAUDETE: - Ai, eu não sou mulher de esquina, não. **Eu não sei se quero namorar você não.**

Porque eu tenho um namorado aqui no condomínio.

BENEDITO: - Você tem um namorado?

CLAUDETE: - Tenho sim.

BENEDITO: - E quem é ele?

CLAUDETE: - É Peres.

BENEDITO: - E o que ele faz?

CLAUDETE: - Ele caminha de manhã, anda de bicicleta e depois vai para a piscina.

BENEDITO: - Ele faz tudo isso?

CLAUDETE: - Ele diz a mulher dele que faz, mas quando ele sai de casa ele vem me namorar.

BENEDITO: - E o que que ele faz mais?

CLAUDETE: - Ele bate os tênis na frente da casa que é prá acordar os vizinhos.

BENEDITO: - Aí Peres, nunca mais vai bater os tênis prá acordar os vizinhos. Minha filha, fique aqui que eu vou buscar o sanfoneiro, fique aqui.

CLAUDETE: - Quero nãooooooooooooooooooooo.

BENEDITO: - Minha dondoca fique aqui que Peres vai andar de bicicleta daqui a pouco.

CLAUDETE: - Quero nãooooooooooooooooooooo.

BENEDITO: - Chegue aqui, infeliz das costas oca.

CLAUDETE - Tá certo....

BENEDITO: - Fique aí. Me obedeça!

CLAUDETE - Tá certo....

BENEDITO - Deixe de dizer tá certo.

CLAUDETE - Tá certo....

BENEDITO - (saindo e gritando) Sanfoneeeeeiro!

SANFONEIRO – (por trás da tolda) Oi, o que é?

BENEDITO – (por trás da tolda) Vamos tocar ali uma festa.

SANFONEIRO – (aparecendo por cima da tolda junto com o Benedito) Pronto, cheguei!

BENEDITO - Isso é um sanfoneiro ou um caboré. Chegue se levante.

SANFONEIRO - Não eu vou ficar aqui mesmo.

BENEDITO - Chegue prá cá que você não tá nu, chegue pra cá. Fique aí que eu vou buscar minha noiva prá te conhecer. Minha fia, chegou o sanfoneiro pra tocar a festa.

CLAUDETE - Aiiii. Eu sou doida por sanfoneiro. (enche o sanfoneiro de beijos)

BENEDITO - Ei fique aqui. Você tá muito enxerida. Não saia daí não que eu vou falar com o sanfoneiro.

CLAUDETE - Tá jóia. (sai assim que Benedito dá-lhe as costas)

BENEDITO - Você tá saindo?

CLAUDETE - Tô não...

BENEDITO – (pergunta à plateia) Ela tá saindo?

PLATEIA: - Táááá´...

BENEDITO - Ah! Te peguei. Você tava me enganando.

CLAUDETE - É porque pai tá aqui e eu não gosto de dançar na frente de pai.

BENEDITO: - E seu pai tá aqui?

CLAUDETE: - Tá!

BENEDITO: - Como é o nome dele?

CLAUDETE: - É Joaquim. (nome de alguém da plateia)

BENEDITO: - Aí Joaquim, arranjasse uma filha. Mais uma prá dar pensão. Seu pai disse que eu podia dançar com você.

CLAUDETE: - Disse?

BENEDITO – Disse.

CLAUDETE: - Então toca aí sanfoneiro.

BENEDITO: - Toca aí sanfoneiro pra gente dançar.

(sobe a música e os dois bonecos dançam)

BENEDITO – (para a música) Pronto! Vá lá pra dentro que depois eu caso com você.

CLAUDETE - Você casa comigo na igreja ou no cartório?

BENEDITO - Na delegacia.

CLAUDETE - Tá certo. Muito obrigado. (enche o sanfoneiro de beijos e sai)

BENEDITO – Tá me traindo sanfoneiro?

SANFONEIRO – Eu sou artista. Eu sou artista.

BENEDITO - Quanto foi a tocada aí?

SANFONEIRO - Foi quinhentos reais.

BENEDITO - Depois eu lhe pago.

SANFONEIRO – Não, eu quero o meu pagamento.

BENEDITO - Você quer é o rabo do jumento. (saem os dois, sobe a música)

(segue a sequência das passagens)

As falas seguem uma sequência, reintera o sentido embutido em cada frase, porém saltitam-lhes as palavras que se misturam com outras que chegam sem se fixarem, as novas falas surgem, brincam na boca dos bonecos e se desmancham no ar levando alegria e poesia à plateia. Compreendi que a base fixa que Heraldo construiu ao longo de anos de estudo e de experimentação procurando encaixar as passagens com suas falas numa sequência que ele

compreendeu ser a mais adequada, deu ao seu teatro uma dinâmica própria e previsibilidade no tempo de apresentação, possibilitando a ele trabalhar com algo parecido com uma matriz em cima da qual ele faz cópias incompletas de sua obra, preenchendo essa incompletude com novas falas e novos temas. Seu texto apresenta mobilidade como constatado em toda poesia oral por Zumthor (2010), faz uma fusão entre texto oral e texto escrito, improvisa à sua maneira controlando o que é dito pelos bonecos e com a plateia, se transforma a cada nova apresentação, se metamorfoseia em outra coisa afastando-se deliberadamente do teatro de mamulengos tradicional sem romper com seus arquétipos, aceita modelos fornecidos pela indústria cultural negociando com seus contratantes que terminam por determinar construções e transformações em seu “Show de Mamulengos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo observar o processo de construção e de transformação do “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins, compreendendo que as mudanças ocorridas na cultura popular devam ser analisadas não em seu produto final, mas em seu processo. Mostrou a forma encontrada por Heraldo para ir construindo e transformando o seu espetáculo a fim de produzir um teatro de mamulengos que atenda ao mercado consumidor atual e seus agentes. Propôs-se a identificar fatores que contribuem no processo de construção e de transformação do seu show. Um primeiro fator a ser destacado é a forma como Heraldo concebe o seu teatro de mamulengos, como um trabalho e não como uma brincadeira. Seu olhar foi construído na vivência e não na experiência com o teatro de mamulengos, um olhar observador posicionado fora da dinâmica “natural” deste tipo de teatro. A construção de seu teatro não depende da participação de um grupo social e nem tampouco passou por um processo de aprendizagem de mestre para mestre, quando então possivelmente valores próprios ao teatro de mamulengos são repassados e um olhar pautado na experiência do sujeito pode vir a ser construído. Ele optou em construir o seu teatro sendo o seu próprio mestre. Concebeu, desde o início de sua carreira, o seu teatro como um objeto com valor de troca, mercantilizável. Uma *coisa* que tem sua história social e que entra e sai do estado de mercadoria pelas mãos negociantes de Heraldo, que se considera um artista da cultura popular e não um brincante. A forma como Heraldo concebe o seu teatro de mamulengos define a maneira como ele o constrói e o transforma. Um produto feito para venda, por isso ele e Vera observam o mercado consumidor e seus agenciadores, procurando produzir um teatro voltado para o entretenimento da plateia. Heraldo opta não pela construção de seu teatro de mamulengos junto ao povo, mas pela sua espetacularização.

Um segundo fator determinante para as transformações ocorridas em seu teatro de mamulengos é a tematização do seu espetáculo. São temas que muitas vezes se diferenciam daqueles observados no teatro de mamulengos tradicional e que preocupam uma parcela da classe intelectualizada, de empresários e instituições que terminam por divulgar suas ideologias, valores e conceitos. Seu teatro buscar ser um teatro politicamente correto o que o coloca em oposição ao teatro de mamulengos tradicional em que os temas trabalhados colocam em evidência o cotidiano do povo em sua forma mais perversa, preconceituosa, sarcástica e imoral.

Com a sua maneira de compreender e fazer o seu teatro, Heraldo abriu-se para múltiplas possibilidades de construir e transformar o seu show de mamulengos. É uma obra aberta sujeita a transformações e ajustes sempre que ele compreender que seja necessário. Compreendo o teatro de mamulengos produzido por Heraldo, como uma expressão da cultura popular que se reconstrói e se reestrutura de forma complexa e que se adaptou não só às exigências mercadológicas, mas também ao espaço urbano, à sociedade moderna, às tecnologias, à cultura audiovisual, à cultura de massa e à indústria cultural, como acontece com tantas outras expressões da cultura popular em seus processos de espetacularização.

Ao seguir o seu propósito em construir um produto com valor de troca, Heraldo criou para o seu teatro uma estrutura flexível e estável ao mesmo tempo, fixa e modelável, em que lhe possibilita fazer construções e transformações sem perder o vínculo com o teatro tradicional de mamulengos. Visualizo o teatro feito por Heraldo como um jogo de encaixe e desencaixe de peças coloridas, que se acoplam e desacoplam uma a outra, produzindo formas e mesclas de cores diferentes a cada nova modelagem. Essas peças se ajustam numa base fixa, mas que também pode ter algumas de suas peças substituídas, mesmo que temporariamente, para dar espaço para que novas peças se encaixem e um produto possa ser reconstruído com outra aparência, mas que mantêm uma estrutura central que o identifique. A cada novo contrato, Heraldo movimenta as peças de seu jogo, mantendo uma estrutura central, excluindo e/ou incluindo novas peças. A sua produção teatral é reconfigurada para atender a um público e a um mercado que consome o que a cultura de massa e a indústria cultural oferece com os seus próprios valores estéticos e simbólicos. É com essa indústria cultural que Heraldo negocia tematizando seu teatro, se apresentando dentro de um tempo pré-determinado, dissolvendo sentidos e valores construídos no passado, rerepresentando elementos tradicionais como novidade, improvisando de maneira controlada e previsível.

Considero Heraldo um grande tradutor de mundos por conseguir construir o seu teatro através do diálogo com a cultura de massa e negociação com a indústria cultural. Ele cria e constrói o seu teatro do começo ao fim, confecciona seus bonecos, cria os personagens, as passagens, estrutura uma sequência de apresentação, negocia seus contratos, sente a plateia para fazer as suas transformações, se informa sobre a sociedade em que vive e sobre variados assuntos, investe num teatro politicamente correto a fim de que possa ser assistido e compreendido em qualquer espaço, em qualquer tempo e por qualquer plateia. Compreende e interpreta essa sociedade que se transforma e dialoga com várias modalidades culturais ao

mesmo tempo. É um teatro de mamulengos que se pode dizer contemporâneo, por refletir valores estéticos e simbólicos da sociedade atual.

Em seu processo de construção e de transformação de seu show, Heraldo consegue manter-se dentro do universo da cultura popular num movimento de luta e resistência, se articulando de tal maneira que, embora para muitos possa parecer que ele está rompendo com o teatro tradicional de mamulengos, o seu teatro expressa tal movimento vivido pela cultura popular desde há muito tempo e que dialoga e negocia com o poder. A cultura popular é um campo de lutas e resistências, lugar onde poderes hegemônicos tentam exercer seus domínios, mas que encontram outros poderes, muitas vezes não colocados em evidência, que reagem à sua maneira. Ela já não pode mais ser pensada como uma cultura controlada por um poder acachapante, mas sim como uma cultura em que ambas as partes, poder hegemônico e povo, negociam. Os poderes de negociação são oblíquos, atesta Canclini (2003), resta-nos compreender de que maneira se dá essa negociação. Compreendo que a cultura popular é dinâmica, possui um campo aberto e fértil para que as inovações germinem em meio às sementes lançadas no passado, é o povo quem cultiva esse campo, a reelabora, a mantêm, a descarta, a resgata, da forma como ele consegue fazer e nas condições em que ele consegue dialogar com a modernidade e negociar com seus agenciadores e poderes que se entendem como dominantes. O “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins é um espetáculo pronto para ser negociado com qualquer instituição desejosa em levar não só entretenimento ao povo, mas também informações e ensinamentos que sejam de seu interesse. É um teatro que almeja ser politicamente correto, mas que desliza aqui e ali acionando a memória longa do teatro tradicional, ao deixar que seus bonecos falem vez por outra palavras de duplo sentido, que são astuciosamente amenizadas, remetendo ao obsceno, violência, preconceitos. Temas duramente censurados por Vera dentro do show e controlados por Heraldo para que não exceda a planejada moralidade.

Observei que a maneira encontrada por Heraldo ao construir e transformar o seu show o levam a enveredar por outros caminhos negociando com a modernidade valores simbólicos construídos na tradição. Heraldo não está preocupado em manter em seu teatro uma relação de poder construída no passado quando havia uma certeza da posição ocupada por cada indivíduo na sociedade e de cada tipo de poder. Ele investe numa relação em que se verifica a ação de forças entre o opressor e o oprimido sim, mas de outra forma, não estável, que não demarca uma posição fixa para o dominador e seu subalterno, deixando a incerteza tomar conta da representação estética e simbólica em favor de um mercado que procura

oferecer entretenimento à grande massa se valendo de arquétipos da cultura popular. A opção de Heraldo o leva a explorar outras realidades, colocar em evidência outros mundos que não aqueles absorvidos no passado em outros contextos. Considero que o teatro de Heraldo abre portas e janelas para outros saberes, outras criações, outras construções, ao absorver e expressar a sua sociedade, o seu tempo, o seu povo. O seu teatro, como os demais teatros construídos em épocas passadas, absorve a política, os processos sociais, econômicos e culturais de sua sociedade. O que é natural, uma vez que o teatro de mamulengos absorve ideias vindas da sociedade rapidamente.

Canclini (2003), Hall (2002) e Sarlo (2000) afirmam que a sociedade moderna é uma sociedade das incertezas. Hall (id.) debate sobre o descentramento do sujeito por não ter mais a certeza de um poder absoluto que o governe. Sarlo (id.) diz que as instituições de outrora já não são as mesmas, Canclini (id.) fala de poderes oblíquos, análises que se referem a atual sociedade e que vejo refletida no teatro de Heraldo, que apesar de não se dar conta da profundidade de suas transformações, sabe que não pode continuar como no passado. Não só a plástica dos bonecos entra neste jogo criado por Heraldo nesta relação de luta, resistência e negociação com poderes descentralizados presentes na sociedade contemporânea, mas todo o processo de construção e de transformação de seu teatro, como a construção das vozes dos bonecos, a recepção da plateia, os temas solicitados, os tipos de contratos, o modo de construção e de seleção das passagens e de suas falas. Se alguns valores simbólicos permanecem em seu teatro como no passado é porque ainda possuem um sentido para esta sociedade, algo ainda a liga ao passado, a sua memória longa. Mas se outros valores simbólicos se dissolveram se transformando em outros é porque eles são afetados por algo que têm sentido para os indivíduos atuais, que possui uma experiência neste mundo tecnológico, informatizado, urbano, veloz, inquieto, urgente. Considero que uma ideia homogeneizadora de cultura popular impede-nos de ver o fenômeno em suas particularidades em seu processo dinâmico e natural. Há de se observar seus atores, o que fazem, como o fazem, por que fazem.

Sarlo (2000) faz uma reflexão importante sobre as mudanças pelas quais as culturas populares estão passando hoje dizendo que o que acontece hoje com elas tem uma aceleração e profundidade ainda desconhecidas. É um período de transição em que é possível visualizar o que se perdeu, mas ainda não é possível perceber o que se ganhou com essas mudanças no cenário em que a cultura popular atua.

Esta pesquisa não se encerra com essas poucas palavras das considerações finais, o campo continua aberto a novas observações e novos olhares, pois o “Show de Mamulengos” de Heraldo Lins continua o seu processo de construção e de transformação quanto espetáculo da cultura popular. O próprio Heraldo afirma que ainda está aprendendo e que procura fazer um teatro em que a plateia se identifique e que atenda aos anseios dos seus contratantes.

Finalizo esta pesquisa com uma frase de Heraldo dita à plateia ao final de cada espetáculo: “Batam palmas, pois o show continua!”

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2004.

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.

BOSI, Alfredo. **Cultura como Tradição**. In: *Tradição/ Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A Ilusão Biográfica**. In *Usos e abusos da história oral*. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (org.). Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BROCHADO, Izabela. **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.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 a 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2003.

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.

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.

FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 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.

GURGEL, Deífilo. **O Reinado de Baltazar: teatro de João Redondo**. Natal: Fundação Capitania das Artes, 2008.

JASIELLO, Franco. **Mamulengo: o teatro mais antigo do mundo**. Natal: A.S. Editores, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

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.

KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo**. In APPADURAI, ARJUN. *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1978 [1921]. Coleção Os Pensadores.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. **Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira**. Natal. UFRFN: 2010.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O Mundo mágico do João Redondo**. Serviço Nacional de Teatro. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1971.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **Um carnaval na barraca: algumas considerações sobre a formação e os personagens do teatro de mamulengos**. In Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Londrina, n.12, p. 155-180, jul-dez 2011.

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.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua Magia:** Trabalho de Campo e texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2006.

TORRES, William 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. 232p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **A letra e a voz: a literatura medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Obras acessadas via Internet

ADORNO, Theodor & Max Horkheimer. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** 1947. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em 23 set. 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 jan. 2014.

ANEXOS

ANEXO 1

Peça “ÁGUA LIMITADA” feita para o Show Didático da CAERN.

(Peça filmada durante a apresentação no CMEI do bairro Nazaré, Natal, RN, em 2012 e transcrita por Zildalte).

Autor: Heraldo Lins

Primeira passagem (cena do chuveiro com os bonecos Capitão João Redondo e Benedito pardo).

(Entra em cena o Capitão João Redondo)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Pessoal meu nome é João Redondo de nascença e aqui eu peço licença pra poder apresentar; todos vocês vão gostar; do teatro educativo; vou chamar o Benedito, que tá querendo aprender, como se deve fazer pra água economizar no dia a dia do lar, no trabalho e no lazer. Benediiiiito, pode aparecer! (chama o Benedito aos gritos)

BENEDITO: - Peraí, deixa eu terminar de fazer.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - O quêêêê?

BENEDITO: - O cafééééé.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Chega! Que aqui tem homem e tem mulher.

BENEDITO: - Deixa eu limpar a colher.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Chega rapaz!

(entra o Benetido)

BENEDITO: - Pronto, cheguei na paz.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Benedito meu amigo velho. (abraçando o Benedito) Um abraço aqui no seu amigo João Redondo.

BENEDITO: - Vai prá lá que eu não gosto de agarradinho com macho não. Você me chamou aqui prá quê?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Eu lhe chamei prá gente falar sobre a economia da água.

BENEDITO: - Foi?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Foi. Você sabia que se a gente não economizar, água vai faltar?

BENEDITO: - Mas lá no mar não têm muita água?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Têm, mas é água salgada. Não presta pra beber nem cozinhar.

BENEDITO: - É?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - É. Tô falando da água da CAERN, que é boa, que é potável, que a gente usa no dia a dia.

BENEDITO: - E vai faltar?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Se a gente não economizar, falta.

BENEDITO: - Vixê Maria! Chega deu sede em mim agora.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Tais com sede?

BENEDITO: - Vá buscar um copo d'água prá mim!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Qué muito ou qué pouco?

BENEDITO: - Pode trazer um copo cheio que eu beeebo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Vou buscar água. (sai de cena)

BENEDITO: - Pessoal não pode deixar a torneira gastar água à toa mais não.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Aqui a água. (volta à cena trazendo um copo de alumínio).

BENEDITO: - Vixê Maria, isso é um copo ou um toné;?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Beba!

BENEDITO: - Tá limpa?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Tá limpa. É água da CAERN, pode beber tranquilo. (entrega o copo para Benedito)

BENEDITO: - (ele faz que bebe e faz som onomatopéico como se estivesse chupando a água seguido de som de satisfação: ahhhhhhhhhhhh!).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Já bebeu toda?

BENEDITO: - Já Bebi toda.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Deixa eu olhar. Ei, tem um restinho, pode beber.

BENEDITO: - Agora não quero mais não, já enchi o bucho.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Beba!

BENEDITO: - Já sei, vou jogar fora.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ei! Não pode não rapaz. Não pode mais jogar água fora não.

BENEDITO: - Pode não?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Pode não! Que água é difícil de tratar, tem que economizar.

BENEDITO: - E que que eu vou fazer com esse pedacinho de água de novo? É prá beber o resto, é?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Não, vou buscar a plantinha.

BENEDITO: - Pra quê?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Pra reutilizar a água. (sai de cena)

BENEDITO: - Pessoal quem tiver plantinha em casa lembrar de colocar areia embaixo do vaso pra não criar o mosquito da dengue.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (voltando à cena com um vaso de planta). Tá aqui a plantinha. Venha regar! Chegue, chegue, chegue, chegue, chegue. Benedito chegue, chegue, chegue. (já gritando) Cheeeeeegueeeeeee! Regue!

BENEDITO: - chruuuuuuuuuuuuu (som de água caindo).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Mais!

BENEDITO: - chruuuuuuuuuuuuuuu.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Mais!

BENEDITO: - Assim? Chruuuuuuuuuuuuuuu.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Oh, você quer matar a plantinha afogada, é?

BENEDITO: - Você não disse que era pra regar?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - É, mas não pode amarelar. Vou buscar o microfone pra lhe entrevistar.

BENEDITO: - Ei!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - O quê?

BENEDITO: - Vou ficar com isso na mão igual um abetaiado, é?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Me dê prá guardar. Cara abusado da gota! (sai de cena com o vaso de planta).

BENEDITO: - O cara quando é famoso todo mundo quer entrevistar a pessoa.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (voltando à cena com um microfone) Tá aqui. Benedito venha cááááá!

BENEDITO: - Fazer o quê?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Vamos testar o microfone. Diga alô!

BENEDITO: - Alôra!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Alôra não, é alô. Senhoras e senhores vamos testar. O que que você faz com a água?

BENEDITO: - Eu bebo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - E o que mais?

BENEDITO: - Eu só faço beber mesmo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - E não toma banho não?

BENEDITO: - Só quando a chuva me pega no meio do caminho é que eu tomo banho.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Benedito tem que tomar banho senão a doença é pior.

BENEDITO: - Você não disse que tem que economizar água? Sou radical, eu não tomo nem banho.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Tem que tomar banho economizando água. Vou buscar o chuveiro pra lhe mostrar como se toma banho economizando água. (sai de cena)

BENEDITO: - Vixê Maria! Hoje em dia até pro cabra tomar banho tem que aprender

(o Capitão entra em cena carregando um chuveiro e grita fazendo esforço, pois o chuveiro é pesado para ele)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Benediiiiiiiiiiiiiiiiito!

BENEDITO: - O que é isso homi?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - É o chuveiro que eu trouxe pra lhe mostrar como é que toma banho economizando água.

BENEDITO: - Pensei que fosse um caminhão velho subindo a ladeira.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Vamos levantar. Pega aí, bora, bora. Vai vai, levanta (onomatopéia de gemido de esforço físico)

(o cano do chuveiro cai na cabeça de Benedito)

BENEDITO: - Ai meu quengo!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (tentando reparar a queda) Pego aqui no meio rapaz, tu pega na ponta.

BENEDITO: - Aqui?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Aí.

BENEDITO: - Vixe Maria! Chega, esquentou as zoreia.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Levanta rapaz, bora vai... (os dois fazem esforço para colocar o chuveiro no lugar). Vai pronto! Agora vou lhe mostrar como tomar banho economizando água. Quando a pessoa vai tomar banho, a pessoa vem aqui ó... (finge abrir a torneira do chuveiro)

BENEDITO: - Ei!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Qui é, atrapalhe não?

BENEDITO: - Tem água aí tem?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Tem Não. Aqui é só demonstração. Tem água não.

BENEDITO: - Tá certo.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ai vem aqui e abre o chuveiro, ai se molha, se molha, se molha e faz o que pessoal?

PLATEIA: - Desligaaaaaaa.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Muito bem desliga o chuveiro. Ai se ensaboa, se ensaboa, se ensaboa, se ensaboa quando tiver terminado de se ensaboar vem aqui abre o chuveiro, se mollha, tira o excesso de sabonete e de shampoo e feeeeecha. Aprendeu Benedito?

BENEDITO: - Aprendi.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Olhe, quando você for escovar o dente, lembrar que a torneira tb é fechaaaaaaaada. (empurra o Benedito para o outro lado da tolda)

BENEDITO: - Pessoal! Quando você for escovar o dente e alguém na sua casa for tirar a barba, lembrar que a torneira é fechaaaaaaaada. (empurra o capitão para o outro lado da tolda).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando for lavar os pratos, os copos e os talheres na pia lembrar que a torneira é fechaaaaada. (empurra o Benedito para o outro lado da tolda)

BENEDITO: - Pessoal Quando for lavar os pratos, os copos e os talheres na pia lembrar que a torneira é fechaaaaada. (empurra o capitão para o outro lado da tolda)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Quando for lavar a roupa na mão, que tiver ensaboando os panos, lembrar que a torneira é fechaaaaaaaada. (empurra o Benedito para o outro lado da tolda). Aprendeu?

BENEDITO: - Aprendi.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Pois diga como é que se toma banho economizando água?

BENEDITO: - Ó pessoal, é o seguinte! Quando a pessoa vai tomar banho, vai ali ó, abre a puteira.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - A puteira não rapaz.

BENEDITO: - E como é?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Abre a torneira.

BENEDITO: - Abre a puteira do chaveiro

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ah, pois o nome é chuveiro. Diga su de chuveiro.

BENEDITO: - É su, de suvaco!

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - É chu, vê, vê, re ó ró!

BENEDITO: - É a chuva de Caicó.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Se não quer aprender diga.

BENEDITO: - Eu já sei.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Então diga!

BENEDITO: - Ó, é o seguinte pessoal. Quando vai tomar banho, vai ali, abre a torneia, quando se molhar fecha, vêm aqui se ensaboa, ensaboa, pode ser jovem ou coroa se ensaboa, tira o cirôte. Ai quando tiver bem ensaboadado, aí lava as partes, quando acabar de lavar as partes, vem aqui e abre a torneira, aí se molha, tira o excesso de sabonete e shampoo e fecha.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Aprendeu na teoria.

BENEDITO: - Foi?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Foi. Agora vem na prática aqui. (indica o lugar para Benedito ficar, embaixo do chuveiro)

BENEDITO: - Aí?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Sim.

BENEDITO: - Atenção pessoal! Lá vou eu tomar banho. Olha a bossa! (caminha em direção ao chuveiro e pára)

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Ei, Parou porque, hein?

BENEDITO: - Pra abrir a porta do banheiro rapaz, que tá fechada. Aí fecha prá ninguém me ver tomar banho.

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - Pode fazer!

BENEDITO: - Aí chega aqui pessoal e abre o chuveiro, aí se molha, se molha, se molha. (neste momento Benedito toma uma chuveirada com água de verdade, surpreso por ter água no chuveiro ele se afasta para o outro lado da tolda rapidamente).

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - (dando uma grande gargalhada) Chega Benedito! Tomar banho.

BENEDITO: - Você não disse que não tinha água rapaz?

CAPITÃO JOÃO REDONDO: - É a pegadinha do chuveiro, bora tomar banho, bora tomar banho.

BENEDITO: - Vou tomar banho em casa, vou tomar banho em casa. Pessoal bata palma que eu volto já. O show continua, bata palma, bata palma! (os bonecos saem de cena enquanto a plateia aplaude; sobe a música e a plateia acompanha com palmas).

Segunda passagem (cena da limpeza da calçada e do carro com os bonecos vovó e o neto Lilico, que pronuncia algumas sílabas erradas porque é criança)(sai a música e entra a vovó)

VOVÓ: - Eita pessoal! Vim aqui lavar essa calçada com a mangueira. Vou chamar o meu netinho prá me ajudar. Lilicooooooooo!

LILICO: - (surgindo pro trás da tolda) O que é vovó - óóó.

VOVÓ: - Vá ligar a torneira prá eu tirar essa areia dessa calçada.

LILICO: - Vovó não pode mais lavar calçada com mangueira não, que gasta muita água.

VOVÓ: - E com que eu vou tirar essa areia dessa calçada?

LILICO: - É com quê pessoal?

PLATEIA: - Com a vassoura.

LILICO: - Muito bem é com a vassoula, vovó. Que água não é vassoula!

VOVÓ: - Então vá buscar a vassoura.

LILICO: - Vou buscar a vassoula pá vovó-ó-ó. (sai de cena levando a mangueira)

VOVÓ: - Ai, no meu tempo podia!

LILICO: - (volta com a vassoura) Tá aqui vovó. Bem novinha a vassoula que eu comprei hoje. (sai de cena novamente)

VOVÓ: - Ai, como é bom varrer. Rê, rê, rêêê...

LILICO: - (entra em cena com uma pazinha) Oh, vovó! Põe o lixo aqui pá não sujar o meio ambiente.

VOVÓ: - Muito bem Lilico, prá não sujar o meio ambiente vá botar lá na lixeira.

LILICO: - Botá na lixeira pá vovó. (sai de cena com a pazinha)

VOVÓ: - (canta enquanto varre) Ai, eu sou a flor do mamulengo. Eu só viajo de jumento. (ou canta Ai se eu te pego, ai, ai se eu te pego!)

LILICO: - (voltando à cena) Vovó já varreu demais, me dê a vassoula.

VOVÓ: - Lilico vá buscar a mangueira.

LILICO: - Vovó, pá que a senhola qué a mangueira.

VOVÓ: - Prá lavar meu carro.

LILICO: - Vovó não pode mais lavar carro com mangueira não que gasta muita água.

VOVÓ: - E com quê eu vou lavar o meu carro?

LILICO: - É com o balde e a flanela que gasta pouca água.

VOVÓ: - Então vá buscar o balde e a flanela.

LILICO: - Vou buscar o balde e a flanela pá vovó. (sai de cena e volta trazendo o balde e a flanela). Tá aqui vovó, vá buscar o carro.

VOVÓ: - Vou buscar o caaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaarro. (sai de cena)

LILICO: - Vijê Malia, vovó parece mais uma ambulância da prefeitura. Brumbrumbrum, lá vêm vovó no carro, brumbrumbrum, lá vêm vovó!

(surge vovó num carro e ouve-se um som de motor de carro velho)

VOVÓ: - (freia o carro em cima do neto) Chega Lilico, lave o carro.

LILICO: - Ainda bem que o carro da vovó têm freio, e é do bom! (às vezes ele substitui por: Ainda bem que o carro da vovó têm quatro freio: freio de pé, freio de mão, Frei Fernando e Frei Damião). Eu vou lavar o carro de vovóóó! (limpa o carro com a flanelinha enquanto fala) O carro de vovó é do ano. Do ano, trasado! Pronto vovó, já lavei o carro, deixa eu ir com a senhola passia?

VOVÓ: - Lilico eu vou trocar os pneus do carro.

LILICO: - Ah, vovó! Quando a senhola trocar os pneus do carro, lembá de colocar os pneu velho num lugar coberto pá não dá o mosquito da dengue.

VOVÓ: - Eu já sei!

LILICO: - Deixa eu ir com a senhola.

VOVÓ: - Vem que eu levo.

LILICO: - ôba! Eu vou com vovó-ó-ó-ó. (saem de cena e sobe a música)

Terceira passagem (cena da lavagem da caixa d'água com os bonecos Damião, Baltazar, rato, cobra e mosquito. O Damião substituiu o Capitão João Redondo e o Baltazar o Benedito).

DAMIÃO: - (sai a música e entra em cena chamando por Baltazar) Baltazaaaar!

BALTAZAR: - (responde por trás da tolda) O qui é?

DAMIÃO: - Venha cá ligeiro que eu quero falá com você. Venha correndo.

BALTAZAR: - (entra apressado) Que foi? Que foi? Que foi?

DAMIÃO: - Rapaz eu passei ali na CAERN.

BALTAZAR: - Sim?

DAMIÃO: - Aí o pessoal da CAERN disse que eu tenho que lavar minha caixa d'água duas vezes por ano.

BALTAZAR: - É?

DAMIÃO: - Aí eu me lembrei que eu esqueci de lavar minha caixa d'água, ai meu Deus. Faz dez anos que eu não lavo a minha caixa d'água. Ai meu Deus, o que que eu faço?

BALTAZAR: - Vijê, dez anos?

DAMIÃO: - Dez anos, rapaz.

BALTAZAR: - Vijê Maria homi, faz isso tudinho? Faz?

DAMIÃO: - O que que eu faço? Vai morrer todo mundo infectado pelo mosquito da dengue.

BALTAZAR: - Homi tenha calma que eu lhe ajudo a lavar a caixa.

DAMIÃO: - Você me ajuda?

BALTAZAR: - Vá buscar a caixa d'água, vá!

DAMIÃO: - Ai meu Deus, vou buscar minha caixa d'água, ai meu Deus, ai meu Deeeeeeeus.
(sai de cena)

BALTAZAR: - Rapaz, esse cara parece que não é sério não.

DAMIÃO: - (por trás da tolda) Chega Baltazar, me ajude!

BALTAZAR: - É o quê, homi?

DAMIÃO: - (vai surgindo aos poucos com a caixa d'água forçando a voz como se estivesse carregando um grande peso) É a minha caixa d'água. Me ajude!

BALTAZAR: - (pega um lado da caixa ficando cada boneco em uma ponta subindo e descendo a caixa como uma gangorra).

DAMIÃO: - Vai bote força! Hum! Hum!

BALTAZAR: - E é uma gangorra é. Vai empurra, empurra! (encaixam a caixa numa das pontas da tolda, fixando-a)

DAMIÃO: - Baltazar vem olhar como a minha caixa está suja. Vêm olhar!

BALTAZAR: - Deixa eu olhar. Dez anos sem lavar... Isso é uma caixa d'água ou um xiqueiro de porco?

DAMIÃO: - Têm muita lama?

BALTAZAR: - Lama demais, rapaz. Têm mais um rato morto ali dentro, ó!

DAMIÃO: - E aquilo é um rato?

BALTAZAR: - É um rato. Aí pessoal, quem não tampa a caixa cria rato, barata, lagartixa. Cai passarinho dentro, morcego, inseto, elefante, girafa.

DAMIÃO: - Tira aí o rato!

BALTAZAR: - Num gosto de pegá em rato não.

DAMIÃO: - Tira homi!

BALTAZAR: - Rapaz, num gosto não.

DAMIÃO: - Tira homi!

BALTAZAR: - Eu tiro pessoal?

PLATEIA: - Tiraaaaaaaaaaaaaaaaa.

BALTAZAR: - Coitadinho do rato, tão pequenininho. (puxa um rato preto enorme fazendo um som amedrontador com a boca e sai de cena levando o rato)

DAMIÃO: - Isso é um rato ou um leão? Baltazar meu irmão!

BALTAZAR: - (entra em cena novamente) O que é?

DAMIÃO: - Vamos olhar a caixa.

BALTAZAR: - Vamos!

DAMIÃO: - (apavorado com o que vê dentro da caixa) Ali têm uma có, uma có, uma có...

BALTAZAR: - Uma o quê?

DAMIÃO: - Uma có, uma có, uma có...

BALTAZAR: - Uma cocada?

DAMIÃO: - Uma cocada não.

BALTAZAR: - Tem o que pessoal?

PLATEIA: - Uma cobra.

DAMIÃO: - Uma cobra, rapaz.

BALTAZAR: - Ali dentro?

DAMIÃO: - Sim.

BALTAZAR: - Uma cobra? Vamos olhar.

DAMIÃO: - Cuidado rapaaaaaaaaaaaaaz.

BALTAZAR: - Ah é uma minhoquinha!

DAMIÃO: - E é pequena?

BALTAZAR: - É, uma rapinha de côco.

DAMIÃO: - Tira aí homi!

BALTAZAR: - Eu não gosto de pegar em cobra não.

DAMIÃO: - Tira homi!

BALTAZAR: - Eu num sei se eu tiro. Tiro pessoal?

PLATEIA: - Tiraaaaaaaaaaaaaaaaa.

BALTAZAR: - Coitadinha da bixinha tão pequenininha, num pode nem ser chamada de cobra. (puxa a grande cobra fazendo um chiado aterrorizante, saem os três de cena)

(sobe e desce a música)

DAMIÃO: - (surge em cena chamando por Baltazar) Baltazaaar!

BALTAZAR: - (responde por trás da tolda) Qui éééé?

DAMIÃO: - Traga a vassoura pra gente lavar a caixa.

BALTAZAR: - Tá aqui a vassoura.

DAMIÃO: - Vamos lavar a caixa, segura aqui.

BALTAZAR: -Tá seguro.

DAMIÃO: - (geme enquanto passa a vassoura dentro da caixa) hem, hem, hem, hem, hem, hem, hem, hem!

BALTAZAR: - Deixa eu lavar também!

DAMIÃO: - Você sabe?

BALTAZAR: - Não é só gemendo?

DAMIÃO: - Tem que lavar devagar prá não arranhar o piso da caixa. Ó assim, ó. Hem, hem e hem!

BALTAZAR: - Ah já sei. Hrem, hrem, hrem, hrem e hrem.

DAMIÃO: - Devagar flechado! Olhe é hem, hem e hem.

BALTAZAR: - Aprendi. É hem, hem e encha!

DAMIÃO: - Ei!

BALTAZAR: - Qui é?

DAMIÃO: - Só pode encher depois que desinfetar.

BALTAZAR: - E como é que desinfeta?

DAMIÃO: - Olhe, vá lá dentro. Pega cinco litro de água limpa, um litro de água sanitária, bota num balde e traz.

BALTAZAR: - Pra quê?

DAMIÃO: - Pra passar aqui no piso e na parede da caixa.

BALTAZAR: - Cinco de água limpa...

DAMIÃO: - E um litro de água sanitária.

BALTAZAR: - Um litro de água de Amália. (sai de cena)

DAMIÃO: - Pessoal, eu vou cantar a música da caixa d'água. Aí vocês batem palmas assim, ó, txa, txa, txa.

Eu lavo a caixa e vou dizer pro povo,

Que em seis mês é prá lavar denovo,

Se quer ajuda pode me chamar, ahahahaaa.

São duas vezes para cada ano.

Lavando bem enxugando com pano.

DAMIÃO: - Pro mosquito não entrar. Tem que ter a tampa pessoal. Olha, depois do jato, aí limpa né? Passa um paninho prá tirar o excesso de água sanitária.

BALTAZAR: - (entra em cena com uma bóia para caixa d'água na mão) Olha aqui.

DAMIÃO: - O que é isso?

BALTAZAR: - É a bóia. O pessoal da CAERN disse que tem que ter bóia. Toda caixa tem que ter bóia que é bom prá economizar água.

DAMIÃO: - Rapaz, eu já não ia esquecendo?

BALTAZAR: - É, caixa d'água não é açude pra sangrar. Tem que ter a telinha pro mosquito não entrar.

DAMIÃO: - Vá buscar a tampa, prá tampar...

BALTAZAR: - Tudo eu, tudo eu! (sai de cena resmungando)

DAMIÃO: - Tem que botar a bóia pessoal, a tampa, telinha.

BALTAZAR: - (entra em cena com a tampa) Me ajuda aqui homi!

DAMIÃO: - É o queeeeeeeeeeee?

BALTAZAR: - É a tampa!

DAMIÃO: - Da caixa?

BALTAZAR: - Não, da panela.

DAMIÃO: - Tá pesada?

BALTAZAR: - Tá nada, por certo!

DAMIÃO: - (carregam juntos a tampa impondo força) Atenção um, dois, três!

BALTAZAR: - Galinha pedrês!

DAMIÃO: - Quatro, cinco, seis!

BALTAZAR: - Ela joga xadrez!

DAMIÃO: - Aqui em cima força total!

BALTAZAR: - Vou descansar, que eu não sou de pau! (deita-se em cima da tampa)

DAMIÃO: - Baltazar acorde!

BALTAZAR: - (ronco)

DAMIÃO: - Isso é um homem ou um porco? (tentando acordar Baltazar) Um, dois, três, quatro!

BALTAZAR: - (acordando) Pega o rato!

DAMIÃO: - Três, quatro, cinco!

BALTAZAR: - Pega o pinto! (encaixam a tampa na caixa)

DAMIÃO: - Vou pegar um pedaço de pau...

BALTAZAR: - Pra quê?

DAMIÃO: - Pra quando o mosquito da dengue chegar aqui você mete-lhe o pau.

BALTAZAR: - Tá certo.

DAMIÃO: - Vamu ensaia.

BALTAZAR: - Bora!

DAMIÃO: - Quando o mosquito chegar, você faz o quê?

BALTAZAR: - Eu, pau nele!

DAMIÃO: - Quando ele for apontando?

BALTAZAR: - Eu pau!

DAMIÃO: - Quando ele for aparecendo?

BALTAZAR: - Homi, vá buscar o pau.

DAMIÃO: - (sai de cena)

BALTAZAR: - Quando o mosquito chegá eu meto o pau no quengo.

HERALDO: - (fala por trás da tolda) Pessoal, quem interessar o DVD, pode comprar comigo no final do show. É só dez reais, viu! Tem dois shows gravados ou então entra no *youtube* prá assistir de graça, na internet.

DAMIÃO: - (volta à cena) Tá aqui o pau, segure!

BALTAZAR: - Tá seguro.

DAMIÃO: - Deixe cair não.

BALTAZAR: - Tá bom, solte!

DAMIÃO: - Deixe cair não.

BALTAZAR: - Homi, solte! (arranca o pau da mão de Damião)

DAMIÃO: - Quando o mosquito chegááááá!

BALTAZAR: - Eu pau! (dá uma paulada no ar e o Damião escapa de apanhar)

DAMIÃO: - Quando ele for aparecendo?

BALTAZAR: - Eu pau! (dá uma paulada no ar e o Damião escapa de apanhar)

DAMIÃO: - Você cuidado com esse pau prá não pegar na minha oreia, viu?

BALTAZAR: - Pode ficar tranquilo, que quando o mosquito chegar, eu pau!

DAMIÃO: - Você cuidado!

BALTAZAR: - Pau!

DAMIÃO: - Vou levar a caixa pro mosquito não se alojar. Baltazar!

BALTAZAR: - O que é?

DAMIÃO: - Quando o mosquito chegar?

BALTAZAR: - Eu pau! (derruba a caixa com o Damião com uma paulada tirando-o de cena).
Pessoal, quando o mosquito chegar por aí que eu não avistar vocês dana o grito, CAERN!
Que eu já sei que é o código prá eu matar o mosquito. Vocês vão gritar como?

PLATEIA: - (gritando) CAERN.

BALTAZAR: - Pois, por favor, me ajuda aí! (anda de um lado para o outro da tolda com o porrete na mão esperando o mosquito) Eu quero matar esse mosquito, que prá eu, nem vocês nem seus filhos pegar a dengue.

PLATEIA: - CAERN! (o mosquito surge e desaparece sem que o Baltazar veja)

BALTAZAR: - Desse jeito eu vou morrer de dengue.

PLATEIA: - (gritando) CAERN! (o mosquito surge e desaparece sem que o Baltazar veja)

BALTAZAR: - Vocês dana o grito que eu quero pegar este sem vergonha!

PLATEIA: - (gritando) CAERN!

BALTAZAR: - Vixê Maria, eu pensei que era um urubu rapaz!

PLATEIA: - (gritando) CAERN!

BALTAZAR: (bate no mosquito e sai de cena, sobe a música)

Fim do espetáculo

ANEXO 2

Amostra de cadastros das apresentações para a CAERN

RELAÇÃO DE 10 APRESENTAÇÕES DA PEÇA ÁGUA LIMITADA REFERENTE À NOTA FISCAL nº. **0000391909** - ADITIVO Nº III DO CONTRATO Nº 090206.

ASSOCIAÇÃO BOSQUE DAS COLINAS - PARNAMIRIM- MÚCIO – 21.03.2013 – QUINTA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 20 – NOTURNO – 300 – ESPECTADORES

CENTRO SOCIAL DE BRASÍLIA TEIMOSA – RUA SÃO FRANCISCO, 121, NATAL/RN – MATIAS FRANCISCO – 20.03.2013 – QUARTA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 19 – VESPERTINO – 60 – ESPECTADORES

MACAÍBA/RN – SEMURB – PAX CLUBE – ALANDIA – 20.03.2013 – QUARTA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 18 – MATUTINO – 200 – ESPECTADORES

CENTRO EDUCACIONAL MANAIM – RUA DEPUTADO MARCÍLIO FURTADO, 202, PITIMBU – NATAL/RN – SINÉIA – 19.03.2013 – TERÇA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 17 – VESPERTINO – 150 – ESPECTADORES

CENTRO EDUCACIONAL MANAIM – RUA DEPUTADO MARCÍLIO FURTADO, 202, PITIMBU – NATAL/RN – SINÉIA – 19.03.2013 – TERÇA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 16 – MATUTINO – 170 – ESPECTADORES

SHOPPING MIDWAY MALL – INÍCIO DA SEMANA DA ÁGUA – PAULINHO – 17.03.2013 – DOMINGO
ESPETÁCULO Nº 15 – VESPERTINO – 200 – ESPECTADORES

HOTEL PIRÂMIDE – 25ª REUNIÃO DE IMPRENSAS OFICIAIS –JOÃO – 14.03.2013 – QUINTA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 14 – MATUTINO – 50 – ESPECTADORES

AUDITÓRIO DA CAERN – INTEGRAÇÃO DOS NOVOS COLABORADORES DA CAERN – EMERSON – 26.02.2013 – TERÇA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 13 – MATUTINO – 40 – ESPECTADORES

AUDITÓRIO DA CAERN- MARINEIDA – SEGUNDA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 12 – MATUTINO – (ENTREVISTA PARA A SIMTV)

IFRN– CIDADE ALTA – ESCOLA DE SAMBA ÁGUIA DOURADA – SANDRO – 04 DE JANEIRO DE 2013 – SEXTA-FEIRA
ESPETÁCULO Nº 11 – NOTURNO – 40 – ESPECTADORES

NATAL-RN, 25 de março de 2013
HERALDO LINS MARINHO DANTAS
ARTE-EDUCADOR E MAMULENGUEIRO

ANEXO 3

SHOWS REALIZADOS EM 2013 – PARTICULAR

24

EVENTO: 12º FESTIVAL DE CULTURA POPULAR
ENDEREÇO: SÃO JOSÉ /RN
RESPONSÁVEL: AMAURI –
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 20H30
DIA E DATA: 28.12.2013

23

EVENTO: CONFRATERNIZAÇÃO DO CONSELHO DE EDUCAÇÃO DO RN
ENDEREÇO: FAZENDA JUCÁ EM SANTA MARIA/RN
RESPONSÁVEL: KOKINHO–
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 14H00
DIA E DATA: 18.12.2013

22

EVENTO: NATAL DAS CRIANÇAS CARENTES
ENDEREÇO: ESCOLA MUNICIPAL ASCENDINO LUSTOSA – VERA CRUZ/RN
RESPONSÁVEL: MARIA GORETE COSTA – 8840-1110// 9101-8863
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 14H00
DIA E DATA: 08.12.2013

21

EVENTO: SECRETARIA DE SAÚDE - CONFRATERNIZAÇÃO
ENDEREÇO: HOTEL PRAIA MAR – PONTA NEGRA - NATAL/RN
RESPONSÁVEL: RILDETE
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 13H00
DIA E DATA: 06.12.2013

20

EVENTO: ANIVERSÁRIO DE HELOÍSA 1 ANO
ENDEREÇO: BUFFET HAPPY DAY- NATAL/RN
RESPONSÁVEL: GREICE
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 20H00
DIA E DATA: 24.11.2013

19

EVENTO: ANIVERSÁRIO DE FRANCISA CABRAL LIRA
ENDEREÇO: PIUM- PARNAMIRIM/RN
RESPONSÁVEL: CHAGAS –

TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 21H00
DIA E DATA: 1º.11.2013

18
EVENTO: COMEMORAÇÃO DAS CRIANÇAS MONTANHAS
ENDEREÇO: ESCOLA BELO HORIZONTE, MONTANHAS/RN
RESPONSÁVEL: LUCIVÂNIA – PADRE RENATO
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 17H00
DIA E DATA: 20.10.2013

17
EVENTO: FESTA DAS CRIANÇAS COSERN
ENDEREÇO: BALDO EM NATAL/RN
RESPONSÁVEL: JOÃO DA DESTAK
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 10 e 11h
DIA E DATA: 19.10.2013

16
EVENTO: COMEMORAÇÃO DAS CRIANÇAS
ENDEREÇO: JAPI/RN
RESPONSÁVEL: CARLA
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 18H00
DIA E DATA: 13.10.2013

15
EVENTO: ANIVERSÁRIO DE SOFIA
ENDEREÇO: AV. MIGUEL CASTRO, COND. BELLE VISION – NATAL/RN
RESPONSÁVEL: KAROLINE
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 20H00
DIA E DATA: 12.10.2013

14
EVENTO: DIA DAS CRIANÇAS EM SANTA CRUZ/RN
ENDEREÇO: VILA DE TODOS - SANTA CRUZ /RN
RESPONSÁVEL: EDGAR
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 18H00
DIA E DATA: 12.10.2013

13
EVENTO: DIA DAS CRIANÇAS
ENDEREÇO: SERRA VERDE –CAMPO REDONDO / RN
RESPONSÁVEL: MORORÓ
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 9H00

DIA E DATA: 11.10.2013

12

EVENTO: SIPATA
ENDEREÇO: BR 226 – MACAÍBA / RN
RESPONSÁVEL: MAIRLA
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 20H00
DIA E DATA: 20.09.2013

11

EVENTO: IV FESTA DA CABRA
ENDEREÇO: ARENÃ – MONTE ALEGRE/ RN
RESPONSÁVEL: LUIZ CARLOS
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 20H00
DIA E DATA: 14.09.2013

10

EVENTO: MOSTRA DE CIÊNCIAS
ENDEREÇO: IELMO MARINHO/RN
RESPONSÁVEL: SUELY
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 14H00
DIA E DATA: sexta-feira, DIA 30.08.2013

09

EVENTO: VII MOSTRA CULTURAL SESC ZONA NORTE
ENDEREÇO: ZONA NORTE POR TRÁS DO NORDESTÃO, NATAL/RN
RESPONSÁVEL: RITA E DORINHA
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 09H00
DIA E DATA: SÁBADO, DIA 29.08.2013

08

EVENTO: ANIVERSÁRIO DE MARIA LUÍZA – 06 ANOS
ENDEREÇO: ESCOLA LÁPIS DE COR, NATAL/RN
RESPONSÁVEL: MARÍLIA
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 09H00
DIA E DATA: sexta-feira, DIA 09.08.2013

07

EVENTO: BOAS VINDAS AOS FAMILIARES DE SANTA CATARINA
ENDEREÇO: CASA DE DARLY EM PARNAMIRIM
RESPONSÁVEL: ZÉ CARLOS
TELEFONE: XXXXXX
HORÁRIO: 20H30
DIA E DATA: quarta-feira, DIA 31.07.2013

06

EVENTO: ANIVERSÁRIO DE ALYSON – 31 ANOS

ENDEREÇO: CAMPIM MACIO, NATAL/RN

RESPONSÁVEL: ZILDALTE

TELEFONE: XXXXXX

HORÁRIO: 16H00

DIA E DATA: sábado, DIA 06.07.2013

05

EVENTO: SÃO JOÃO

ENDEREÇO: RUA PEDRA DO ANTA, CONJ. PIRANGI, NATAL/RN

RESPONSÁVEL: FRANCINETE

TELEFONE: XXXXXX

HORÁRIO: 21H00

DIA E DATA: sábado, DIA 29.06.2013

04

EVENTO: SÃO JOÃO

ENDEREÇO: COND. PARCODELAVERITÁ – CID. SATÉLITE, NATAL/RN

RESPONSÁVEL: CLAUDIA

TELEFONE: XXXXXX

HORÁRIO: 21H00

DIA E DATA: sábado, DIA 22.06.2013

03

EVENTO: DIAS DAS MÃES

ENDEREÇO: SUPERMERCADO BOA ESPERANÇA, PARNAMIRI/RN

RESPONSÁVEL: LAÍSE

TELEFONE: XXXXXX

HORÁRIO: 16H

DIA E DATA: sexta-feira, DIA 10.05.2013

02

EVENTO: DIA DO TRABALHO

ENDEREÇO: GUAMARÉ - BR

RESPONSÁVEL: JANE

TELEFONE: – XXXXXX

HORÁRIO: 15H

DIA E DATA: terça-feira, 30.04.2013

01

EVENTO: ANIVERSÁRIO DE JÚLIA – 3 ANOS – JORGE X SHEILA

ENDEREÇO: HAPPY DAY – POR TRÁS DO BOSQUE DAS MANGUEIRAS

RESPONSÁVEL: SHEILA

TELEFONE: XXXXXX

HORÁRIO: 18H30MIN

DIA E DATA: 02.02.2013

ANEXO 4

PROGRAMAS

1 0 Google +0

Teatro de Mamulengos reúne educação ambiental e cultura

ACS CAERN04 set 2013 11:15



Teatro de Mamulengos reúne educação ambiental e cultura

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 caicoense Heraldito 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 Heraldito.

São pelo menos 100 apresentações por ano. Neste universo lúdico e educativo, chamado "Água Limitada", não há restrição para o bom humor. A peça é dividida em três atos, com duração média de 20 minutos, obedecendo ao cronograma desenvolvido pela equipe técnica da Caern. Só em 2013, o Teatro de Mamulengos realizou 39 apresentações, em 33 instituições e eventos, sendo prestigiado por cerca de 6.800 pessoas de todas as idades.

E para levar esse espetáculo de conscientização ambiental às instituições é preciso fazer um agendamento prévio. O solicitante deve ter um evento comprovadamente relacionado com educação ambiental para que o Teatro Caern possa fazer parte do trabalho solicitado. Para fazer a solicitação, é preciso ainda encaminhar ofício para a diretoria técnica ou para o setor de protocolo da Caern, que fica localizada na Avenida Senador Salgado Filho, nº 1555, Tirol. CEP 59015-000. Outras informações podem ser obtidas pelo telefone (84) 3232-4169.

Tags: Teatro; Mamulengo; Cultura

- See more at:

<http://www.caern.rn.gov.br/Conteudo.asp?TRAN=ITEM&TARG=1155&ACT=&PAGE=&PARM=&LBL=Programas#sthash.d4m4rKzK.dpuf>

ANEXO 5

5- PANDEIRO

EITA QUE FESTA BONITA
 QUE ESTÁ ACONTECENDO
 A FAMÍLIA PROMOVENDO
 A CONFRATERNIZAÇÃO
 AMIGOS DO CORAÇÃO
 FORAM TODOS CONVIDADOS
 SÃO AMIGOS, SÃO AMADOS
 QUE FAZEM POR MERECEM
 QUERO AQUI AGRADECER
 A VC QUE TÁ PRESENTE
 ALYSON SEMPRE ~~FOI~~ ~~FOI~~ ~~FOI~~ ~~FOI~~ DECENTE
 AMANDA É A NAMORADA
 ELA É A SUA AMADA
 E ELE É O SEU AMADO
 DEIXAM O QUARTO BAGUNÇADO
 SE ESQUECENDO DE ARRUMAR
 VOU PARAR AQUI UM POUCO
 PRA PODER TE LIGAR.

8 - PROFESSOR

- 1 - EITA QUE FESTA BONITA
- E MARIA É A DIARISTA
- 2 - ELA É MOTOQUEIRA?
- NÃO, É FOFOQUEIRA
- 3 - ELA ANDA SEMPRE NA LINHA
- E SÓ ASSISTE PAPINHA
- 4 - QUEM É? VC PODE ME DIZER
- É O PROGRAMA DE TV.
- 5 - É UM ^{PROGRAMA} EDUCATIVO?
- É... SÓ FALA DE CRIME ACON-
TECIDO.
- 6 - É ELA QUE TEM UM FILHO?
- SEM TESTÍCULO.
- 7 - MAS ISSO É VERDADE?
- ELA QUE DISSE PRA TODA A
CIDADE

MESTRADO NA VIDA DE JULIA

- 1- O ANIVERSÁRIO TÁ LEGAL?
- SIM, POIS JULIA É A MAIORAL
- 2- ELA É INTELIGENTE
- VAI SER A NOSSA PRESIDENTE
- 3- ELA É MUITO AMADA
- ESTÁ SENDO BEM EDUCADA
- 4- ELA JÁ VAI PRA ESCOLA
- QUANDO CAI, ELA NUNCA CHORA
- 5- ELA AMA OS SEUS PAIS.
- O CASAL VIVE NA PAZ
- 6- JORGE É MUITO PACIENTE
- COM SUA FILHA DECENTE
- 7 E A SHEILA FICA OLHANDO
- TODA HORA ALI CUIDANDO
8. É UMA MÃE DEDICADA.
- E É DE JORGE É A NAMORADA
9. PARA O CONVIDADO AMIGO
- JÚLIA LHE DÁ UM SORRISO