

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena**

**A DIALOGICIDADE NO MAMULENGO RISO DO POVO:
INTERAÇÕES CONSTRUTIVAS DA PERFORMANCE**

KAISE HELENA TEIXEIRA RIBEIRO

**Brasília
2010**

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena**

**A DIALOGICIDADE NO MAMULENGO RISO DO POVO:
INTERAÇÕES CONSTRUTIVAS DA PERFORMANCE**

KAISE HELENA TEIXEIRA RIBEIRO

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arte.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Izabela Costa Brochado

**Brasília
2010**

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professora Dra. Izabela Costa Brochado (VIS/UNB)

ORIENTADOR

Professora Dr. Marcus Santos Mota (VIS/UNB)

MEMBRO EFETIVO

Professora Dra. Adriana Schneider Alcure (UFRJ/RJ)

MEMBRO EFETIVO

Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (VIS/UNB)

SUPLENTE

Vista e permitida a impressão.
Brasília, sexta-feira, 12 de março de 2010.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes/
UnB.

Dedico este trabalho à Mestre Zé de Vina, com respeito e reverência à sua longa e importante trajetória como mamulengueiro, à sua família e aos folgazões do Mamulengo Riso do Povo, com infinita gratidão pela atenção e generosidade que me dispensaram.

Agradecimentos

A Mestre Zé de Vina e a Dona Zefa, sua esposa, pela acolhida e amizade. A Fabiana, a Paulo e a Amaro de Zé de Vina, seus filhos. A Adriano, Rogaciano, Gila e Lulu, seus netos.

A todas as pessoas colaboraram com este trabalho durante a pesquisa de campo: Mestre Zé Lopes, Mestre João Galego, Miro, Mestre Tonho, Seu Antônio Preto. A Mestre Zé de Bibi do Cavalo Marinho de Bombo e a Nalva, sua filha.

A Dona Isolda, Dona Mara e Leila Leal, de Olinda.

A minha orientadora Prof^a Dr^a Izabela Brochado, por, mais uma vez, compartilhar comigo um rico processo de construção e de aprendizado.

Ao Prof^o Dr^o Marcus Mota, por suas palavras ecoantes de estímulo e de conhecimento.

A Prof^a Dr^a Adriana Alcure, pela obra produzida e pela abertura do campo.

Aos professores João Antônio, Jesus Vivas, Soraia Silva, Fernando Villar, Paula Villas, Rita Castro, Roberta Matsumoto e Graça Veloso que colaboraram e acreditaram nesta proposta, em diferentes momentos da minha formação.

A equipe do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular. Especialmente a Graça e a Ricardo (RN) e a Amanda (PB) pelas sugestões bibliográficas.

Ao Davi, meu amado, pelo apoio, estímulo, compreensão, companheirismo, enfim... Neste momento e em tantos outros no cotidiano.

A Nina Orthof, pela companhia na última viagem e pela valiosa parceira na edição do DVD de passagens. Ao Bob Mickey.

A Jirlene Pascoal pela feliz companhia na primeira viagem.

A Edina pela cuidadosa revisão das regras da ABNT e auxílio na formatação.

A Karine Rabelo, pelo auxílio nas traduções.

Ao grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores: Jana Azevedo, Guilherme Carvalho, Guilherme Oliveira e Ana Luíza Bellacosta pela parceria e pela cumplicidade.

Aos integrantes do Laboratório de Teatro de Formas Animadas.

As minhas parceiras de equipe de trabalho na Secretaria de Educação Sheila Pereira, Gedilene Lustosa e Cristiane Lopes. A equipe de professores e aos alunos do noturno.

As amigas M6D: Ana Carla, Elizângela, Luciene, Tatiana, Edina, Dani, Técia, Marla e Mara. E ainda aos amigos: Marcelo Augusto, Otacílio (Peixe), Marisa, Anginha, Waléria, Patrícia Ós, Letícia Resck.

Aos bonequeiros e mamulengueiros da ACTB. Especialmente a Mestre Zezito (*in memorian*).

A Alessandra Valle pelos ricos momentos de troca de impressões sobre o processo das nossas pesquisas.

A minha irmã Kellie, pelo auxílio nas transcrições e pelo apoio.

Ao meu pai Élio (*in memorian*) e a minha mãe Heloisa, pela vida.

Aos que virão...

Eita! Bem, meu mestre, vamo lá agora com fé em Deus primeiramente, alô rapaziada, todo mundo assistindo o nosso teatro de boneco de Mamulengo, nós aqui viemo fazer esse trabalho com muito prazer, alegria, não vamo cobrar nada a ninguém.

Ô mestre, abre a porta d'água!

(fala do Mestre Zé de Vina anunciando o início da brincadeira).

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada é um estudo direcionado aos aspectos observados durante a apresentação do espetáculo do Mamulengo Riso do Povo, de Mestre Zé de Vina, um dos mamulengueiros mais antigos ainda em atividade na região da Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco. A pesquisa de campo, acompanhada da análise dos registros realizados e a bibliografia acerca tanto do tema específico quanto dos temas pertinentes aos processos de pesquisa e análise, compuseram o escopo conceitual e metodológico deste trabalho. A dialogicidade é considerada um fator constitutivo da performance do mestre, com a perspectiva de que no seu trabalho, a situação de estar em cena, na presença do público, coincide com o seu momento de composição. Dessa forma, o repertório e as habilidades construídas ao longo do seu processo de aprendizagem e da sua atuação como mamulengueiro, se convertem nos resultados que aqui são apresentados, em um exercício de redimensionamento e de ampliação da compreensão dos processos pertencentes ao universo da tradição desta arte. São apontadas características pertinentes à dramaturgia, à musicalidade, à visualidade, às especificidades do público, como um percurso necessário para a compreensão das características do teatro de bonecos popular deste mestre. São apresentados ainda aspectos e etapas relativos à formação do mestre, bem como do desenvolvimento de habilidades a partir do seu processo de aprendizagem. Por último, são realizadas descrição e análise interpretativa do espetáculo em cena, assim como também de aspectos relativos à performance do mestre, tendo em vista tanto o espetáculo como um todo quanto a sua atuação em determinadas cenas escolhidas para compor a análise.

Palavras-chave: Mamulengo. Mamulengo Riso do Povo. Teatro de Bonecos. Mestre Zé de Vina. Teatro. Tradição. Oralidade.

ABSTRACT

The research presented here is a study focused on various aspects observed during the performance of the Mamulengo Riso do Povo by Master Zé de Vina, one of the oldest puppeteers still in activity in the North Forest Zone, one of the regions of the State of Pernambuco, Brazil. The conceptual and methodological scope of this paper were composed by the field work research, followed by the analysis of the records taken and finally, the bibliography concerning both the specific and pertinent themes to the process of research and analysis. The conversational capacity is considered a constitutive factor of the master's performance, with the perspective that in his work the situation of being in scene in front of the audience coincides with his moment of composing it. Hence, his repertory and abilities, both built within his learning process and actuation as a puppeteer, have been converted into the results presented here as an exercise of resizing and amplification of the process comprehension appurtenant to this art tradition universe. Some characteristics pertinent to the dramaturgy, musicality, visual aspects and the audience specificities are pointed as a necessary resource to the understanding of this master's popular puppet theater. Some other aspects and phases related to the master's formation as well as of his abilities development based on his learning process are also presented. Last, some description and interpretative analysis of the spectacle in scene and also of the aspects related to the master's performance are realized taking into account the spectacle as a whole as well as his actuation in specific scenes chosen to be the range of the analysis.

Key words: Mamulengo. Mamulengo Riso do Povo. Master Zé de Vina. Theatre. Tradition. Orality.

Lista de figuras

Figura 1: Apresentação do João Redondo do Seu João Viana (RN) em Brasília, DF. (p. 25)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 2: Seu João Viana apresentando um de seus bonecos no Encontro do João Redondo em Natal (RN). (p. 25)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 3: Apresentação do Mamulengo de Mestre Zé Lopes (PE) no Gama, DF. (p. 26)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 4: Apresentação do Cassimiro Côco do Seu Adalberto- Cacique (MA) em Araióses, MA. (p. 27)
Foto de Juliana Freitas.

Figura 5: Apresentação do Babau de Mestre Clóvis (PB) em João Pessoa, PB. (p. 28)
Foto de Cláudia Vasques.

Figura 6: Disposição mais comum dos instrumentos diante da empanada. (p. 42)
Imagem de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 7: Seu Pedro da Cruz, tocador do fole de oito baixos. (p. 43)
Foto de Nina Orthof.

Figura 8: O bombo do Mamulengo Riso do Povo. (p. 43)
Foto de Nina Orthof.

Figura 9: Baiano – Bombo. (p. 44)
Imagem de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 10: Arrasta-pé – Triângulo. (p. 45)
Imagem de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 11: Baiano/Arrasta-pé. (p. 45)
Imagem de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 12: Baião – Bombo. (p. 45)
Imagem de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 13: Samba – Bombo. (p. 45)
Imagem de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 14: Empanada do Mestre Zé de Vina em janeiro de 2009. (p. 54)
Foto de Nina Orthof.

Figura 15: Pannel da frente da empanada. (p. 55)
Foto de Nina Orthof.

Figura 16: Placa da frente da empanada de Mestre Zé de Vina. (p. 55)
Foto de Nina Orthof.

Figura 17: Painéis internos da empanada do Mamulengo Riso do Povo. (p. 56)
Foto de Nina Orthof.

Figura 18: Empanada do Mamulengo Riso do Povo em dezembro de 2006. (p. 56)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 19: Painéis internos da empanada em dezembro de 2006. (p. 57)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 20: Empanada montada em agosto de 2009, Brasília, DF. (p. 57)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 21: Mala de bonecos de Mestre Zé de Vina em agosto de 2005. (p. 59)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 22: Mala de bonecos de Mestre Zé de Vina em janeiro de 2010. (p. 60)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 23: Bonecos pendurados na varanda da casa de Mestre Zé de Vina em 2005. (p. 60)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 24: Quitéria em 2005. (p. 63)
Foto de Jirlene Pascoal.

Figura 25: Mestre arrumando uma de suas Quitérias em 2010. (p. 63)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 26: Mestre Zé de Vina com Simão de Lima Condessa em 2006. (p. 64)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 27: Chica e Capitão Mané de Almeida. (p. 64)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 28: Público assistindo o Mamulengo Riso do Povo na Rua da Glória. (p. 65)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 29: Público se aproxima enquanto os folgazões se 'aquecem'. (p. 69)
Foto de Nina Orthof.

Figura 30: Caboclinhos de Luiz da Serra, acervo do Espaço Tiridá-Museu do Mamulengo, Olinda, PE. (p. 80)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 31: Adriano, neto e aprendiz do mestre alocando os bonecos na parte interna da empanada. (p. 90)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 32: Um dos meninos da comunidade participando do momento diurno de aquecimento dos folgazões do Mamulengo Riso do Povo. (p. 90)
Foto de Nina Orthof.

Figura 33: Mestre Zé de Vina dizendo uma loa dentro da empanada. (p. 101)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 34: Passagem de Caroca e Catirina apresentada na Rua da Glória, em Lagoa de Itaenga, PE. (p. 114)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 35: Passagem de Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria sendo apresentada na Rua da Glória, em Lagoa de Itaenga, PE. (p. 115)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 36: Simão e Quitéria dançando. Lagoa de Itaenga, PE. (p. 116)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 37: Zangô e Ritinha em cena. (p. 117)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 38: Chegada do personagem Seu Angu na cena de Zangô e Ritinha. (p. 117)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 39: Sacristão Tobias e Padre na apresentação realizada no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE. (p. 118)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 40: O Doutor e o Fumador em cena. (p. 119)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 41: A Morte e Bambu. (p. 133)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 42: A Morte prestes a matar Bambu. (p. 134)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Figura 43: Chica da Fuba e Pisa-Pilão. (p. 136)
Foto de Kaise Helena T. Ribeiro.

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1 - O Mamulengo.....	21
1.1. Definição	21
1.2. O Mamulengo na Zona da Mata Norte de Pernambuco	29
1.3. Principais aspectos constitutivos do Mamulengo Riso do Povo de Mestre Zé de Vina.....	30
1.3.1 Aspectos dramaturgicos	31
Passagens.....	32
Loas	34
1.3.2 Aspectos musicais	39
Referências	40
Instrumentação	42
Produção de sons e ruídos	47
A voz	47
Amplificação do som	50
1.3.3 Aspectos visuais	52
Empanada	53
Bonecos	58
1.3.4 O público no Mamulengo.....	65
Capítulo 2 - Aspectos formativos: aprendizagem em performance	71
2.1. Observações preliminares	71
2.2. A questão da tradição, da oralidade e da performance	72
2.3. Formação do Mestre Zé de Vina	79
2.3.1. Condição de espectador.....	87
2.3.2. Imitação no espaço íntimo/particular	88
2.3.3. Participação efetiva como aprendiz.....	89
2.3.4. As primeiras apresentações como situações de teste.....	91
Constituindo o seu próprio Mamulengo	92
3.1. Aspectos resultantes da aprendizagem do mamulengueiro em performance.....	96
3.1.1. A regência e a direção de cena em cena	96
3.1.2. O repertório	97
3.1.3. A voz e o ritmo.....	99
Capítulo 3 – Aspectos interativos e dialogicidade: o Mamulengo Riso do Povo em cena	104
3.1. Apresentação de aspectos do espetáculo no conjunto	109
3.2. Apresentação das passagens em cena.....	112
3.2.1. Apresentação das passagens selecionadas.....	113
Passagem de Caroca e Catirina	113
Passagem de Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria	114
Passagem Zangô, Ritinha e Sr. Angu	116
Passagem do Padre e do Sacristão Tobias.....	117
Fumador e o Doutor Rodolera Pinta Cega	118
Apresentação prévia do personagem.....	121
Apresentação do personagem.....	122
Chegada efetiva do personagem.....	123
Prenúncio da chegada do personagem.....	123
Encontro de dois personagens	124
Abertura para participação direta do público	125
Entrevista.....	127

Retomada ou resolução da situação principal	129
Despedida ou encerramento	129
Passagem de Bambu e a Morte	132
Passagem de Chica da Fuba e Pisa-Pilão	134
Conclusão	137
Referências Bibliográficas	141
Anexos.....	146

Introdução

O objetivo da pesquisa que aqui apresento, é motivado principalmente pela busca de compreender e identificar alguns dos elementos constitutivos que promovem a dialogicidade entre a performance em cena do Mamulengo Riso do Povo e o seu público. Para isso, percorri uma trajetória múltipla em referências, que foi se delineando durante o próprio processo da pesquisa.

Foram realizadas quatro viagens para pesquisa de campo, três delas anteriores ao período do mestrado, a partir das quais realizei registros em áudio, foto e audiovisual. Durante a experiência do campo foram geradas também muitas anotações, da viagem mais recente, um diário de bordo completo. A abordagem durante a pesquisa de campo foi a de tratar tanto o Mamulengo quanto o mamulengueiro principal informante como obra e como sujeito, respectivamente, nunca como objeto de pesquisa. Em virtude disso, foram criados vínculos de amizade e de colaboração, chegando a adentrar o universo de efetiva aprendizagem e de reciprocidade. Assim, considerando todo o envolvimento real, e não forjado, de uma verdadeira relação que se estabeleceu durante todo esse processo, opto por, sempre que for necessário, me expressar em primeira pessoa do singular.

As análises empreendidas neste trabalho sobre a obra do mestre mamulengueiro Zé de Vina¹, artista que está à frente do Mamulengo Riso do Povo, aproximam-se mais de serem propostas de compreensão sobre a brincadeira do seu Mamulengo do que de abordagens que se pretendam únicas ou definitivas. Zé de Vina é o nome pelo qual ele é conhecido na sua região, fazendo alusão ao fato dele ser filho de Dona Vina (Severina Antônia da Conceição). Ele é também conhecido por Zé do Rojão, o que alude à sua performance em cena no Mamulengo, reconhecida pelo público como vigorosa e forte como um rojão².

Mamulengo Riso do Povo é o nome do Mamulengo de Mestre Zé de Vina. Isto pode ser compreendido como a conjunção entre um determinado conjunto de artistas, denominados ‘folgazões’, e o conjunto de elementos que compõem a sua apresentação em cena – desde o seu repertório de personagens e de situações dramáticas, música entre outros, até os suportes físicos pertinentes a toda a apresentação. A apresentação é denominada ‘brincadeira’ de Mamulengo e ‘brincar’ é a denominação que corresponde a atuar ou estar em cena se

¹ José Severino do Santos, nascido em 14 de março de 1940, no Sítio Queceque, Glória do Goitá, região da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

² Fogo de artifício.

apresentando. A idéia de ‘conjunto de artistas’ que aqui apresento aproxima-se do que seria na realidade uma escalação de artistas dentro da hierarquia interna da brincadeira, conduzida por iniciativa do mestre a partir de determinadas habilidades reconhecidas e exigidas desses artistas em função da apresentação. Não podem ser quaisquer artistas, mas os que tiverem determinados conhecimentos pertinentes à brincadeira, assunto que será desenvolvido no corpo deste trabalho. O mestre é o ‘dono’ da brincadeira e de todos os materiais (tolda³, acervo de bonecos, entre outros) que a compõem. Somado a isso ele é também o artista que tem mais experiência e maiores conhecimentos específicos dentro da brincadeira. Além do mestre, os outros integrantes cumprem os seguintes papéis: o contramestre – é o que atua junto com o mestre dentro da empanada manipulando os bonecos, algumas vezes fazendo cenas completas, sozinho ou com um ajudante; o Mateus – um dos artistas que fica do lado de fora da empanada e, entre outras especificidades de atuação, responde às solicitações dos personagens-bonecos, como um intermediador entre a cena com os bonecos e o público; os tocadores, ou folgazões – músicos que compõem uma pequena orquestra e que cumprem a função de executar o acompanhamento musical da cena; o ajudante (ou os ajudantes) – uma pessoa, normalmente, um menino que acompanha o Mamulengo e que aceita a função de auxiliar dentro da empanada, principalmente, no manuseio dos bonecos.

O viés de abordagem que faço sobre o trabalho de Mestre Zé de Vina é um exercício de aproximação com o teatro, compreendendo que o Mamulengo pertence a um território cujas delimitações são muito tênues entre a arte teatral e a cultura popular, uma vez que ele pertence a esses dois territórios. Podemos observar que existem abordagens possíveis que poderão localizar em diversos aspectos, o Mamulengo como passível de ser incluído nas compreensões mais contemporâneas de teatro. Não me refiro à contemporaneidade relacionada diretamente às vanguardas históricas da arte, pois o fato do Mamulengo ser uma tradição no teatro de bonecos, não deve ser negligenciado. Refiro-me aos muitos tempos paralelos que co-existem na contemporaneidade e que compõem um cenário mais amplo do que é comumente compreendido como apenas ultrapassado ou pejorativamente antigo. É um exercício de dialogicidade o que eu me proponho nesta pesquisa, não só da dialogicidade no Mamulengo. Para percorrer este caminho, para poder estabelecer essa relação de possibilidades, de diálogos, foi preciso fazer uma imersão no universo do Mamulengo que

³ Tolda, empanada ou barraca é nome dado a uma estrutura vazada de madeira, ou de outros materiais, que serve de palco aos bonecos. No caso do Mamulengo Riso do Povo, ela é coberta por tecidos e painéis pintados, tem uma cobertura que serve de teto dividido em duas águas, e iluminação.

escolhi como estudo de caso. Em grande parte é o resultado dessa imersão que compõe o corpo principal deste trabalho.

A dialogicidade é um termo que tomo emprestado de Paulo Freire (1998)⁴ e que, considere desde o início adequado para se pensar o Mamulengo. É um termo que, para mim, sugere diferentes referenciais de fala, de escuta, de percepção e de expressão. Mikhail Bakhtin (1993) observa as múltiplas relações presentes na obra literária de François Rabelais e a analisa quanto ao seu contexto referencial presente na obra. Oferece assim ao leitor uma compreensão do que se constitui como ‘dialogia’, ou princípio constitutivo de um discurso formado por outros discursos, intertextualidade. No caso do Mamulengo Riso do Povo, a dialogicidade é um processo que se opera numa condição de contínua ressignificação dentro do contexto de referências culturais comuns entre os artistas em cena e o seu público. É, portanto um fator de constituição e de manutenção da brincadeira dentro de um contexto compartilhado. Ao mesmo tempo, é condição de interação construtiva da performance durante o espetáculo.

É preciso ainda que seja esclarecida a escolha do termo ‘performance’ para me referir à brincadeira ou à atuação tanto no título deste trabalho quanto no decorrer de grande parte deste texto. À parte de toda a discussão relacionada a este termo nas Artes, o objetivo em utilizá-lo justifica-se a partir da intenção em ampliar o olhar sobre o brincar e a brincadeira, tal como, por exemplo, Paul Zumthor o apresenta neste trecho:

[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. [...]. A performance é então um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. (ZUMTHOR, 2007, p. 50)

Esclareço que não é a minha intenção introduzir este e outros termos que aqui utilizarei como pertencentes ao vocabulário dos principais informantes e colaboradores da pesquisa. Utilizo-o (os) apenas no meu texto para efeito de elucidar as compreensões construídas a partir do campo.

A escolha do tema de pesquisa e das demais opções relativas a este trabalho deve-se ao fato de, desde 1997, eu ter tido contato e interesse pelo Mamulengo. Numa breve, mas significativa, trajetória que se inicia com a minha participação no projeto de pesquisa de

⁴ FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

iniciação científica intitulado ‘Teatro de Animação: tradição e contemporaneidade’⁵, a partir do qual optei pelo teatro de bonecos como minha principal área de atuação artística. Mais tarde, junto com colegas⁶ da graduação e com o auxílio de professores⁷ do Departamento de Artes Cênicas, participei da fundação do que hoje é o Laboratório de Teatro de Formas Animadas⁸ e do grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores, espaços voltados para essa área onde foi possível (e é assim até os dias de hoje) desenvolver projetos, experimentar, montar espetáculos.

A pesquisa que aqui apresento, sem dúvida, é uma consequência da trajetória brevemente descrita, mas, é principalmente, um dos resultados desencadeados em função da minha primeira viagem que empreendi ao estado de Pernambuco em 2005 e do meu encontro com Mestre Zé de Vina. A partir disso decidi oficializar o projeto de pesquisa para o Mestrado em Arte que agora apresento na forma desta dissertação.

Essa escolha também foi motivada pela receptividade e a acolhida recebida durante todas as viagens para conhecimento e efetiva pesquisa em campo, caminho certamente aberto na conjunção do prazer do mestre em receber as pessoas e querer ensinar a sua arte e de pesquisadores que, nos últimos dez anos, souberam honrar o campo com todos os cuidados éticos necessários a uma pesquisa como esta. Os motivos da escolha percorrem também outros pontos importantes, que transcendem a observação apresentada.

Um deles, pertinente citar, foi o fato de ter assistido uma apresentação em um sítio⁹ em dezembro de 2006. Por ser eu mesma atriz e bonequeira e por ter percorrido toda a bibliografia específica acerca do Mamulengo, a experiência de assistir essa apresentação causou-me forte impacto. Primeiro porque, embora eu já conhecesse o mestre e esta fosse a terceira viagem realizada à sua casa, foi a primeira apresentação que assisti no contexto em que ela se constitui, com uma forma de relação com o público peculiar, com um tempo de duração mais longo do que os que eu já tinha visto antes, enfim, com aquelas características que embora eu já tivesse lido e conversado sobre elas e mesmo experimentado no meu próprio teatro de bonecos, nada se comparava ao que, de fato, era o Mamulengo de Mestre Zé de Vina em cena naquele momento. Eu já tinha alguma familiaridade com a linguagem, com as cenas

⁵ Teatro de Animação: Tradição e contemporaneidade – PIBIC/UnB – 1997/1998. Coordenação: Professora Izabela Brochado. Alunas-bolsistas: Fabiana Silva Marroni e Kaise Helena Teixeira Ribeiro.

⁶ Guilherme Oliveira, Guilherme Carvalho, Janaína Azevedo são os que permanecem desde o início do trabalho.

⁷ Os professores são: Izabela Brochado, Jesus Vivas, Sônia Paiva, Rita Castro, Simone Reis, João Antônio, Bidô Galvão e Márcia Duarte.

⁸ Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA – Projeto de Ação Contínua. DEX/CEN/UnB. Coordenação atual: Prof^ª Dr^ª Izabela Brochado.

⁹ Sítio é a denominação dada a uma extensão de terra, comprada ou arrendada, localizada na zona rural dos municípios da região.

(ou passagens, como são chamadas), as músicas, mas era a primeira vez que o assistia dentro do universo que claramente, era o seu principal referencial. A partir dessa experiência que desestruturou o conhecimento que eu julgava ter sobre o Mamulengo, foi o motivo principal da proposição desta pesquisa – compreender melhor aquele Mamulengo – tendo como principal situação de análise a própria cena, acontecendo com as simultaneidades e justaposições.

Compreendendo o Mamulengo como um teatro constituído em um espaço-tempo definido ele está circunscrito nas especificidades da tradição e do trabalho de cada mamulengueiro formado dentro dessa tradição. Diante do universo que adentrei para desenvolver este trabalho, eu não poderia incorrer no equívoco de tentar encontrar regras e formulações que pudessem ser estendidas a todos os mamulengueiros, mesmo os que foram aprendizes desse mestre. Por isso, ao máximo, permanecerei focada no trabalho dele.

Em consideração ao fato do Mamulengo objeto desta pesquisa ser uma forma teatral constituída dentro do universo da oralidade, organizada pelo mamulengueiro com as habilidades que foram desenvolvidas no seu processo de formação, as possibilidades de análise nos revelam aspectos específicos. Estes aspectos, mesmo no que tange ao recorte desta pesquisa focado no trabalho de Mestre Zé de Vina no Mamulengo Riso do Povo, não podem ser considerados definitivos e muito menos únicos. Toda a análise aqui desenvolvida refere-se a uma determinada delimitação do material de campo produzido para esta pesquisa e da bibliografia específica e, a minha pretensão em apresentá-las não ultrapassam a qualidade de possibilidade de abordagem sobre o trabalho do mestre.

Dessa maneira, finalmente, apresento a distribuição dos capítulos desta dissertação.

No primeiro capítulo – O Mamulengo – apresento um panorama do que se pode entender como teatro de bonecos popular, do geral para o particular. Para desenvolver uma visão sobre o Mamulengo no geral, considero aspectos e experiências que aos poucos vêm se configurando como argumentos de diferenciação entre os teatros de bonecos populares. O objetivo é procurar localizar o Mamulengo da Zona da Mata, e, mais especificamente, o de Mestre Zé de Vina, num contexto mais amplo de bonequeiros populares. Este é o caminho para adentrar em aspectos específicos do universo de trabalho do Mamulengo Riso do Povo. Estes aspectos são a dramaturgia, a musicalidade, a visualidade e especificidades do público. Como aporte teórico no capítulo, utilizo-me principalmente dos autores que produziram pesquisas específicas acerca do Mamulengo, tais como Patrícia Dutra (1998), Izabela Brochado (2001, 2005) e Adriana Alcure (2001, 2007) bem como a bibliografia publicada até o final dos anos 1970, de Hermilo Borba Filho (1966), Altimar Pimentel (1971) e Fernando

Augusto dos Santos (1979). Observa-se que existe uma distância muito grande entre as pesquisas mais recentes e as mais antigas. Parte desta lacuna na discussão acerca desse assunto foi suprida pela publicação da revista Mamulengo (1973-1982), que, apesar do nome, tratava, na verdade do teatro de bonecos em geral, incluindo o Mamulengo¹⁰. No que tange ao Mamulengo pouco além do que é declarado pelos três autores foi acrescentado nesta revista. Outros autores importantes para o desenvolvimento deste capítulo, alguns contribuindo para questões mais pontuais foram: Ana Maria Amaral (1996) – acerca de alguns princípios do teatro de animação; Albert Lord (2003) – sobre a identificação de estruturas; Paul Zumthor (1993) – especificidades da voz e da performance; Murray Schafer (1991) – percepção musical e composição; Patrice Pavis (2005) - análise de espetáculos e, Roberto Benjamim e Zaíra Cavalcanti (1981) – estudo de folkcomunicação envolvendo o Mamulengo.

No segundo capítulo – Aspectos formativos: aprendizagem em performance - abordo o universo de referências e as etapas de formação do mestre mamulengueiro, bem como, brevemente, apresento algumas das habilidades específicas que identifico como resultantes deste processo de aprendizagem. Para o desenvolvimento das questões principais, apóio-me nos autores Brochado, Alcure, Borba Filho, Santos, Zumthor e Lord, com ênfase nesses dois últimos que trouxeram questões fundamentais de abordagem para uma compreensão mais ampla do que seja uma aprendizagem dentro do universo da oralidade. A simultaneidade das referências, as etapas que se intercarlam, a consideração da performance como meio de assimilação das informações que circundam o potencial aprendiz, todas estas questões apresentadas por Zumthor e Lord se mostraram pertinentes também ao Mamulengo. Quanto ao contexto social que circunda a abordagem deste processo de aprendizagem, é válido ressaltar, existem problemas notórios, tais como, por exemplo, os de acesso aos serviços básicos de saúde e de educação, mas esforço-me para entender como diante deste cenário e mais, como dentro deste cenário produzem-se outros processos de aprendizagem, diferentes do que na educação possa ser chamado, em linhas gerais, apenas de educação formal e não-formal. Além das referências já citadas em relação ao capítulo anterior, colaboram com as reflexões os autores: Maria Ignez Ayala (1988) – com seu estudo sobre os cantadores do repente; e, Valmor Beltrame (2001) – com sua pesquisa acerca dos cenários de formação do ator-bonequeiro.

No terceiro capítulo – Aspectos interativos e dialogicidade: o Mamulengo Riso do Povo em cena- já tendo considerado aspectos gerais e específicos do Mamulengo e seu

¹⁰ Atualmente existe uma revista direcionada ao Teatro de Animação chamada Móin-Móin, de edição anual (ver referências bibliográficas). A edição número 3 foi dedicada exclusivamente ao Teatro de Bonecos Popular.

processo de aprendizagem e construção de habilidades nos capítulos anteriores, apresento uma análise interpretativa quanto ao espetáculo considerando dois momentos. O primeiro, a partir da disposição das cenas do espetáculo como um todo – especificamente tendo em vista as duas apresentações que foram registradas em audiovisual para esta pesquisa. O segundo, considerando uma seleção de cenas (passagens) e a identificação de momentos diferentes que compõem a performance do mestre. As passagens selecionadas são: Caroca e Catirina; Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria; Fumador e Doutor Rodolera Pinta Cega; Padre e Sacristão; Zangô e Ritinha; Bambu e a Morte; e, Chica da Fuba e Pisa-Pilão. Elas estão compreendidas como procedimentos de performance, juntamente com a observação tanto direta quanto por meio dos registros em vídeo e sinalizam os procedimentos do mestre em cena. Como ele cria e recria, combina e recombina os elementos do repertório que assimilou e reconstruiu dinamicamente ao longo de sua trajetória como mamulengueiro, tendo em vista a presença e a participação do público na cena. Autores que contribuem decisivamente para a análise empreendida, além dos já citados nos capítulos anteriores são: Felisberto Sabino da Costa (2000) com sua pesquisa acerca da dramaturgia no teatro de animação; Marcus Mota (2007) – com a apresentação da discussão do conceito de dramaturgia como evento em si.

Nas conclusões, anoro as minhas reflexões finais em diálogo com autores que ofereceram perspectivas metodológicas relevantes para o encaminhamento do processo de pesquisa, tais como Pierre Bourdieu (1996); Hans-Georg Gadamer (1997); e, Maurice Merleau-Ponty (1994). Após essas reflexões finais, apresento um anexo dividido em três partes: 1) Transcrição das passagens selecionadas; 2) Breve relato e considerações sobre a pesquisa de campo; e, 3) DVD com a seleção de trechos das passagens abordadas nesta dissertação; bem como de ritmos presentes no Mamulengo, e fotos referentes à pesquisa de campo.

Capítulo 1 - O Mamulengo

1.1. Definição

O que é o Mamulengo? Defini-lo, embora possa parecer, não é tão simples. Podemos dizer que é um teatro de bonecos popular, cuja ocorrência maior se dá na região Nordeste do Brasil. Mas, tanto quanto ao fato de ser teatro de bonecos popular quanto de ser nordestino, existem considerações a tecer.

Como teatro de bonecos, o Mamulengo é considerado parte de uma denominação mais ampla, que é o Teatro de Formas Animadas, ou Teatro de Animação – categoria teatral cuja compreensão tem se ampliado gradativamente, mas que compreende, por princípio, todo teatro onde o foco da cena não está no ator, mas na figura, no boneco, na silhueta, na máscara, no objeto animado, no sentido de este receber uma ‘alma’¹¹.

O Mamulengo diferencia-se de outras formas de teatro de bonecos por ter, em sua estrutura, características que se fixaram ao longo do tempo, tais como, a transmissão das formas de fazer, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos, falas versificadas e cenas que dizem respeito a questões ligadas à comunidade mais próxima, ao cotidiano e ao imaginário referente a esta, e por conter um repertório musical, todos estes aspectos transmitidos por meio da oralidade e que tem perpassado algumas gerações. Essa permanência no tempo e na dinâmica do modo de fazer, no exercício, na performance, na observação, na repetição e na oralidade, o constitui como uma tradição no campo do teatro de bonecos.

Em virtude da publicação e da circulação dos livros *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* de Borba Filho (1966:1987) e *Mamulengo: um povo em forma de bonecos* de Santos (1979) e, ainda em menor escala, de *O mundo mágico do João Redondo* de Pimentel (1971), a existência deste teatro de bonecos popular e o termo Mamulengo foram bastante difundidos no meio teatral a partir de meados da década de 1970. Estas obras fornecem uma importante referência do que seja o Mamulengo, especialmente a primeira delas, que abriu a discussão do tema e que o aborda pelo viés da história e do imaginário, da pesquisa de campo e de diálogos possíveis entre os mamulengueiros e o universo do teatro em geral. Todas essas publicações

¹¹ Ana Maria Amaral afirma (1996, p. 285): “Animar é captar as energias do objeto [...] é algo que liga o vivo ao inanimado, resultando daí a ilusória vida da matéria.”

são o resultado de pesquisas, em certo grau, empíricas, mas que trazem considerações específicas acerca da brincadeira dos mestres citados nelas.

No entanto, é observável que desde que essas obras se tornaram conhecidas, passou-se a crer em uma série de generalizações. Não que nelas haja de fato a proposta de dar conta do tema de maneira tão ampla, mas, acreditou-se a partir delas que as informações ali contidas fossem passíveis de serem aplicadas a todo e qualquer teatro de bonecos popular do nordeste. Talvez se pensasse que não haveria muito mais além daquilo que já havia sido escrito, para dizer sobre esse tipo de teatro.

Sobre isso, é preciso observar, em primeiro lugar, que as pesquisas publicadas estão circunscritas em um determinado tempo, espaço geográfico e também a determinados artistas. Depois, deve-se considerar que, dentre os artistas citados em cada uma das três pesquisas, somente Zé de Vina está ainda vivo e atuante. É certo que os outros deixaram os seus legados, sejam aos filhos ou a outros familiares ou ainda a aprendizes que por ventura tivessem. Essa continuidade, no entanto, deve ter se dado na dinâmica de uma série de circunstâncias às quais podemos apenas supor em que medida elas se traduzam no trabalho dos novos mamulengueiros. Especialmente somado a este fator, há ainda a questão da itinerância característica deste teatro, pois este possui um palco desmontável e todos os objetos e materiais de cena são portáteis. Embora a itinerância não seja uma característica de todos os mestres dessa arte, muitos deles já tiveram, em algum momento de sua trajetória, oportunidades mais ou menos frequentes de circulação no próprio estado, região, ou sub-região.

O que era generalização tem a cada dia se tornado mais específico. É claro que não por si só, mas, pelas mais recentes pesquisas. Novas discussões vêm acontecendo, grande parte, em função do andamento do Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, conduzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. O registro foi proposto pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos tendo em vista os encontros de mamulengueiros realizados pela entidade principalmente na década de 1970 e 1980. O referido Processo de Registro revisou a própria nomenclatura do projeto, ampliando-a para além de simplesmente ‘mamulengo’¹². Eventos pontuais como a Festa dos Mamulengos do Brasil (Brasília, 2008), o 1º Encontro do Babau da Paraíba (João Pessoa, 2009), o Encontro de

¹² O título inicial do projeto era ‘Registro do Mamulengo como Patrimônio Cultural do Brasil’ e passou a ser ‘Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil: Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco’.

João Redondo do Rio Grande do Norte (Natal, 2009) têm absorvido muitas das discussões geradas pelos pesquisadores dessa área, assim como, têm, gradativamente, incluído e compartilhado mais as discussões com os artistas e a sociedade. Dessa maneira, o Mamulengo de Pernambuco, o Babau da Paraíba, o Cassimiro Côco do Ceará, do Maranhão e do Piauí e o João Redondo do Rio Grande do Norte são outros nomes pelos quais são conhecidos os teatros de bonecos populares do nordeste, e essas nomenclaturas estão relacionadas com a identificação da parte dos próprios artistas que assim os reconhecem e que aprenderam, desde cedo, que se tratava do seu teatro de bonecos, ou da sua brincadeira de bonecos. Não são somente diferenças de nomenclatura, mas também de características, como bem observa Izabela Brochado (2005, p. 20)¹³: “Apesar das similaridades entre as várias tradições de bonecos, as suas diferenças não são somente questão de nomenclatura, mas também de estrutura.”

Descrever, em linhas gerais, o Babau, o Cassimiro Côco e o João Redondo e o Mamulengo é apenas um exercício, a partir de breves observações que faço por ter assistido alguns espetáculos e participado de alguns dos encontros citados acima. Sem dúvida alguma, cada um deles reserva um arcabouço de particularidades e o seu estudo em específico urge, embora não seja o objetivo desta pesquisa. Como já foi dito no início deste capítulo o que os aproxima como teatro de bonecos popular e tradicional, identifico agora algumas de suas características marcantes e que podem diferenciá-los: no Babau e no Cassimiro Côco, as cenas são curtas, de situações cômicas e de briga, as personagens femininas variando entre bonecas de pano e bonecas de plástico industrializadas; no João Redondo, o repertório de cenas de piadas, as mudanças rápidas de cena, a presença tanto de músicos executando ao vivo a trilha sonora quanto de música gravada executada mecanicamente; no Mamulengo¹⁴ pernambucano, os bonecos possuem maiores dimensões em relação aos de outros estados, são ditas as loas (falas versificadas), observa-se a presença de um ritmo demarcado como específico da brincadeira, há um repertório mesclado de passagens (cenas) de maior ou de menor duração. A quantidade de pessoas no grupo também varia, predominando a característica de uma a três no Babau, no Cassimiro Côco e no João Redondo e, de cinco a oito no Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco. O tamanho das empanadas (ou toldas, ou barracas), ora podem conter cenários, teto, iluminação, como é o caso do Mamulengo da

¹³ BROCHADO, Izabela. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. 2005, p. 20. “Despite the similarities between the various Northeast puppet traditions, their differences are not only a matter of nomenclature, but also of structure.”

¹⁴ Especificamente no Mamulengo da Zona da Mata Norte de Pernambuco, cujo meu principal referencial é o Mamulengo de Mestre Zé de Vina e de Mestre Zé Lopes.

Zona da Mata de Pernambuco, ora podem ser mais simples, com um tecido único que cubra somente as laterais ou mesmo ser feita de uma quina de parede, com um varal montado como se fosse uma cortina nos outros estados.

Em relação à dramaturgia, o Babau, o Cassimiro Côco e o João Redondo têm uma estrutura mais próxima entre si, costumam ter a presença de um personagem que cumpre um papel de herói, chamado Benedito, Cassimiro, ou Baltazar¹⁵, todos de cor negra. Uma característica geral desse herói é que notadamente é um representante da classe trabalhadora (o vaqueiro, o peão da fazenda, o criado no seu sentido mais genérico) que atua sempre em oposição ao patrão. O patrão, que é o antagonista, tem neste caso as suas características negativas enfatizadas como numa caricatura – o autoritarismo, atitudes de abuso de poder, avareza, ganância. Na cena o herói se sobressai em relação ao vilão por meio de embate físico e verbal, vencendo-o por sua inteligência, esperteza e poder representado por um ‘Deus-me-perdoe’¹⁶. No Mamulengo da Zona da Mata essa figura não aparece da mesma maneira. Neste, Simão é um personagem branco na mesma situação de ‘desvantagem’ que os demais, mas ainda pior: está desempregado. Assim, o seu encontro com o seu (futuro) patrão, no caso, Capitão Mané de Almeida, mostra as características dos dois personagens, evidenciando as oposições, mas não ocorre o mesmo embate físico e direto que está presente nos outros enredos, dos outros estados.¹⁷ Alguns dos aspectos apontados podem ser observados nas figuras que apresentarei a seguir.

Na imagem que se segue, temos o João Redondo de Seu João Viana¹⁸ (fig. 1 e 2). Na primeira, ele está se apresentando em Brasília, na área externa do Complexo Cultural da FUNARTE. Não se tratava de um encontro de teatro de bonecos e sim de cultura popular ao qual ele veio se apresentar com o seu Boi de Reis. No entanto, trouxe consigo seus bonecos, que expôs na área reservada ao seu estado, o Rio Grande do Norte, o que chamou a atenção de um bonequeiro da cidade. Este bonequeiro, chamado Marco Augusto, mobilizou a associação de teatro de bonecos local que o propôs de se apresentar com os seus bonecos, contratado pela associação.

¹⁵ Pode ainda apresentar outros nomes, como Professor Tiridá, de Mestre Ginú, mamulengueiro citado por Borba Filho.

¹⁶ Deus-me-perdoe é um dos nomes de um porrete de madeira usado nas cenas de brigas ou ameaças de brigas no teatro de bonecos popular. Recebe ainda outros nomes tais como: quixaba; marmelório no lombório; choca-cola; entre outros.

¹⁷ Para saber mais sobre os personagens, ver tese de Brochado.

¹⁸ Seu João Viana é brincante do João Redondo. É de São João do Campestre, Rio Grande do Norte.

Seu João Viana apresentou um trecho de sua brincadeira impressionando a todos com as características físicas de seus bonecos pintados predominantemente de vermelho e preto, com muitos retalhos de tecidos amarrados ou parcamente costurados, com a escultura da cabeça bastante maior que a estrutura do corpo. Os aspectos visuais somados à agilidade dos diálogos e à encenação de situações cômicas tornaram a sua brincadeira inusitada e atrativa para o público transeunte e para a pequena platéia que já havia sido conquistada, fixando-se em frente da empanada. Na segunda, ele mostra um trecho de uma de suas cenas com o boneco na mão para os outros brincantes do João Redondo, num encontro específico promovido em função do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular.



Figura 1: Apresentação do João Redondo do Seu João Viana (RN) em Brasília, DF.



Figura 2: Seu João Viana apresentando um de seus bonecos no Encontro do João Redondo em Natal (RN).

Na imagem abaixo (fig.3), vê-se montada a empanada do Mestre Zé Lopes¹⁹, um dos aprendizes de Mestre Zé de Vina, em frente ao Espaço Criar e Animar, no Gama, por ocasião do Encontro de Mamulengueiros – Águas da Tradição²⁰. Nota-se que há um painel instalado abaixo da boca de cena com imagens pintadas de personagens, informações sobre o nome do Mamulengo, o nome do mestre, o local de onde ele vem. Estas são características comuns na região de origem deste mestre.



Figura 3: Apresentação do Mamulengo de Mestre Zé Lopes (PE) no Gama, DF.

Em seguida, está o Cassimiro de Seu Adalberto (fig. 4), mais conhecido como Cacique, se apresentando na varanda de sua casa em um distrito do município de Araióses, no Maranhão, em 2001. Tê-lo encontrado, foi o resultado de uma busca empreendida para a organização de um Encontro de Cultura local²¹. O encontro estava previsto como parte das ações de incentivo à organização comunitária, naquele momento, conduzida por uma equipe multidisciplinar de estudantes de graduação da UnB, coordenada pela professora Zulmira Barroso, em função do projeto Universidade Solidária, equipe da qual eu fazia parte. Quando chegamos a sua casa, num local bastante ermo, rodeado por um imenso areal, e nos apresentamos dizendo por que estávamos ali, ele foi buscar uma saca²², onde guardava seus bonecos. Não a abriu e nem permitiu que nós os víssemos dentro da saca. Montou uma corda na quina da varanda, varada por um tecido, como uma cortina e arrastou a saca de bonecos para a parte de dentro, para trás

¹⁹ José Lopes da Silva Filho, nascido em 21 de outubro de 1959, no Sítio Cortesia, município de Glória do Goitá, Pernambuco. Reside atualmente no mesmo município em que nasceu.

²⁰ Promovido pela ONG A Casa Verde.

²¹ Realizado em Araióses, MA.

²² Saca: unidade de medida que equivale a 60 kg de grãos; nome dado ao saco que armazena grãos para comercialização no atacado.

do pano. Os meninos da vizinhança, vendo que o ‘Cassimiro’ ia começar correram e se juntaram uns aos outros para assistirem, muito atentos. Os bonecos apareciam se apresentando e logo começavam a brigar, alguns, de maneira tão intensa que arrancavam a cal da parede. Um boneco chamado Cassimiro dizia para o Capitão com voz anasalada: “Que que é isso que você está usando, heim? Isso é um chapéu ou uma “pragata”? E mal dava tempo do Capitão responder, ele já ia para cima dele, agarrava-lhe a cabeça e começava a batê-la contra a parede. “Tá pensando que isso aqui é forró, é? Isso aqui não é forró, não!”ele dizia. Quando terminou a apresentação, ele guardou os bonecos na saca tão rápido quanto pôde, quando abriu a cortina lá estava a saca já fechada, e imediatamente sendo arrastada para fora do lugar da cena, em direção à porta da sala.



Figura 4: Apresentação do Cassimiro Côco do Seu Adalberto- Cacique (MA) em Araióses, MA.

Mestre Clóvis²³ (fig. 5), de Guarabira, Paraíba, nesta foto está se apresentando numa praça do bairro Castelo Branco em João Pessoa, em função de um dos encontros de coordenadores de pesquisa do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Em cena, o seu boneco Capitão João Redondo, numa empanada estruturalmente muito semelhante à do João Redondo do Rio Grande do Norte.

²³ Clóvis Martins Bezerra.



Figura 5: Apresentação do Babau de Mestre Clóvis (PB) em João Pessoa, PB.

Nota-se ainda, a presença do teatro de bonecos popular, em outros estados do país, nas regiões Sudeste, Norte e Centro-Oeste, onde é mais comumente chamado de Mamulengo. Isso acontece por diversos fatores. A migração dos artistas é um deles, já que, em busca da sobrevivência e de melhores condições de vida, procuram os grandes centros ou as regiões que oferecem mais oportunidades de trabalho; outro, pelo notável interesse de artistas, sobretudo ligados ao teatro, em adotar a estética do Mamulengo²⁴ como sua principal identidade. Tendo em vista que o fenômeno de termos Mamulengo fora da região nordeste é recente e multifatorial, considero que isto exigiria um estudo específico mais aprofundado. Eu mesma, em função de pertencer à equipe de pesquisadores do Registro realizei uma investigação para estudo de caso da ocorrência do Mamulengo no Distrito Federal²⁵. Os resultados aos quais cheguei não cabem serem pormenorizadamente tratados aqui. No entanto, apenas adianto que nos fornecem importantes reflexões, auxiliam-nos a compreender como se dão os processos de aprendizagem diversos, onde nem sempre predominam a oralidade como principal via. Muitos desses brincantes, que aprendem o teatro de bonecos popular por meio de diversas fontes, costumam fazer referência aos mestres do Nordeste, mesmo que isso não signifique que tenha havido efetivamente uma aprendizagem direta com eles.

Outras formas de abordagem são as montagens em teatro inspirados no Mamulengo, a partir de transcrições publicadas e outros textos dramaturgicos, fotos e vídeos. Essa diversidade de processos deveria ser problematizada: será que estamos promovendo um diálogo com esses mestres e brincantes ou simplesmente fazendo uma edição da edição em

²⁴ Uso esse termo aqui me referindo à compreensão generalizada do termo Mamulengo como Teatro de Bonecos Popular.

²⁵ Para saber mais acerca deste tema, indico: BROCHADO, Izabela. **Distrito Federal: O Mamulengo que mora na cidade, 1990-2001.** 2001. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

cima dos registros que existem? Tentativas de interlocução já foram feitas desde a década de 1940 e estão descritas no livro de Borba Filho. Os recentes e sucessivos encontros de artistas mamulengueiros, creio, têm promovido uma ampliação deste contato e deste diálogo. Novas produções de pesquisa, comprometidas e embasadas no campo trazem importantes colaborações à área, mas ainda não tiveram a circulação necessária para ampliar essa discussão.

Como última colocação relevante ainda acerca do tema da formação do mamulengueiro cito brevemente o estabelecimento de três categorias que foram destacadas em função da diversidade de situações de aprendizagem do mamulengueiros dentro e fora da região nordeste:²⁶

- 1) Mestres e mamulengueiros que aprenderam a partir da convivência familiar ou comunitária, pela via da transmissão oral, pela observação e pela performance²⁷;
- 2) Mamulengueiros que não pertencem a família ou comunidade que tenha relação direta com o Mamulengo, mas que aprenderam a partir da observação e da convivência ‘artística’, e que optaram pelo Mamulengo como sua principal forma de expressão artístico-teatral;
- 3) Bonequeiros que em seu repertório possuem trabalhos (espetáculos) com inspiração direta ou indireta no Mamulengo, mas que não é sua principal forma de expressão artístico-teatral.

Por último, acrescento que a realização de festivais de teatros de bonecos com a participação de mestres do teatro de bonecos popular e representantes das novas gerações é um espaço de intercâmbio promissor entre todas as partes envolvidas e pode representar um novo espaço de transmissão e ampliação dos conhecimentos específicos dessa arte.

1.2. O Mamulengo na Zona da Mata Norte de Pernambuco

Em relação à definição do que é o Mamulengo, Adriana Alcure afirma:

²⁶ Essas categorias foram levantadas pela equipe de pesquisadores do Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, na primeira reunião de coordenação em março de 2008, em João Pessoa, PB.

²⁷ Apresento as questões pertinentes especificamente a este ponto, acerca do processo de aprendizagem, no Capítulo 2.

Podemos definir em linhas gerais o Mamulengo como sendo uma forma específica de teatro de bonecos, cuja região de atuação mais evidente é a Zona da Mata pernambucana. 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; a música, fundamental na representação, sendo executada ao vivo por um conjunto de tocadores escolhidos pelo mestre; e a presença do *Mateus*, que se posiciona na frente da barraca e faz a mediação entre os bonecos e o público. Uma marca do Mamulengo é a integração do público, que reconhece seus elementos, dialogando com propostas familiares de encenação. (ALCURE, 2001, p. 18-19).

Por esta afirmação, a definição de Mamulengo parece estar indissociável de suas características formais. Essa abordagem, embora muito detalhada, seria a que melhor corresponde ao que estou me referindo quando cito o Mamulengo desta pesquisa. Há certo grau de complexidade nisso, pois, como já foi dito antes, Mamulengo é também o nome usado para teatro de bonecos popular, por exemplo, no Distrito Federal o que por sua vez, não significa que seja composto dos mesmos elementos dos da Zona da Mata pernambucana. Existem ainda outros mamulengos em Pernambuco que não estão situados na Zona da Mata e que se aproximam da maneira como são os teatros de bonecos populares de outras regiões do país. Com isso, de maneira alguma quero restringir o Mamulengo como termo e como definição restrito à área da Zona da Mata.

Pelo grau de complexidade que a conjunção de todos os elementos em cena do Mamulengo da Zona da Mata apresenta, não simultaneamente, mas em justaposições conduzidas pelo mestre, afirmo que, esta seja talvez a forma ou modelo de teatro de bonecos popular do nordeste que apresenta mais elementos constitutivos dentre as outras estruturas de teatro de bonecos popular. É difícil imaginar que essa estrutura como está constituída, possa ser executada por um mamulengueiro que não esteja diretamente ligado à tradição dessa localidade, a não ser por um considerável tempo de convivência e de aprendizagem diretamente com os seus mestres.

1.3. Principais aspectos constitutivos do Mamulengo Riso do Povo de Mestre Zé de Vina

Apresento a seguir, em linhas gerais, quatro dos aspectos que faço destaque na brincadeira de Mestre Zé de Vina, na intenção de proporcionar ao leitor um breve panorama introdutório

para a compreensão da brincadeira como um todo. São estes relacionados à sua dramaturgia, à sua musicalidade, à sua visualidade e especificidades relacionadas ao público.

Ressalto ainda que, embora estes aspectos estejam, na medida do possível, abordados aqui de forma separada, na apresentação e análise do espetáculo à qual me proponho ao longo deste trabalho, eles estão absolutamente integrados e justapostos, como foi constatado ao longo da pesquisa realizada.

1.3.1 Aspectos dramáticos

A dramaturgia no Mamulengo revela uma somatória de fatores que não se restringem ao texto (ou às falas), mas que englobam toda a situação de cena, no seu conjunto. Embora tudo o que ‘fala’ no Mamulengo não esteja restrito ao que é efetivamente dito, não se pode ignorar que a sua textualidade é fundamental e que, em determinada medida, sugere que este teatro, apresente uma predominância do texto. Deve-se lembrar que esse texto não é um texto previamente escrito, mas antes, ele é presenciado, visto, ouvido, aprendido, performado, recriado, ressignificado, enfim, ele se constitui intimamente ligado à situação do ‘estar em cena’ na presença de um público, do brincar e do contexto de referências em que se constituiu.

A transcrição das falas dos personagens, bem como a descrição narrada pelo mamulengueiro e a assistência dos espetáculos informam que os elementos que compõem o texto do Mamulengo Riso do Povo, são os diálogos em prosa e em verso. Esses diálogos estão organizados em situações dramáticas ou cenas e são chamadas de ‘passagens’. O termo ‘passagem’ como denominação de cena, vem normalmente acompanhado do nome dos personagens que dela participam, ou de parte deles no caso de cenas que contem com a participação de muitos personagens, ou ainda, em menor escala, da situação e do personagem principal que vai ser apresentado na cena. Alcure (2008, p. 61) afirma: “Tudo parte do personagem: as passagens, as loas, as músicas. Nesse sentido, o personagem-tipo consolida estas figuras mantendo o mamulengo coeso e diferenciando-o de outras formas teatrais.” Assim, o que guia a noção de passagem, predominantemente é a situação que envolverá o personagem (ou os personagens) que estará em cena. Como exemplo dessa compreensão, cito um trecho de uma das entrevistas que realizei em campo, com Mestre Zé de Vina e Seu

Antônio Preto²⁸, em que eles me informam, brevemente, como o personagem era antes conhecido:

Kaise: E quais eram as passagens que, o senhor lembra, que o senhor colocava?

S. Antônio: Que passagens?

Kaise: Alguns dos personagens que o senhor apresentava...

Zé de Vina (para ele): Algum papel. (Para mim) Que naquele tempo não chamava personagem, chamava papel.²⁹

O personagem então, como centro das situações dramáticas chamadas de passagens, tem uma tipologia muito definida. São personagens-tipo, figuras emblemáticas e representantes caricaturais de uma determinada variedade de máscaras e funções sociais presentes no contexto da Zona da Mata e em diversos contextos. Assim, estão presentes, do homem trabalhador comum ao patrão com patente militar, passando por padres, médicos, políticos de um lado, e, viúvas casadoiras, maridos ingênuos, homens paqueradores, velhos e negros brigões de outro³⁰; e animais. Há ainda personagens referendados de outras brincadeiras da região e os pertencentes ao imaginário, personificados nos bonecos, como a Morte e o Diabo.

Passagens

Numa contagem empreendida a partir dos relatos do mestre, contabilizei vinte e oito passagens (ou cenas), entre as que foram citadas, as que foram relatadas em detalhes e as que foram apresentadas em cena efetivamente, nas apresentações que assisti. São estas:

1. Peleção (Vaqueiro) e o Boi
2. Vila Nova (Varredor)
3. São José e a Velha
4. Caroca e Catirina
5. Praxédio (ou Caso Sério) e Xoxa
6. Chico da Poica e Bianor
7. Bambu e a Morte
8. Simão, Mané de Almeida e Quitéria
9. Joaquim Bozó e a Polícia
10. Fumador e o Doutor Rodolera Pinta Cega Freio de Amansar Boba
11. Polícia

²⁸ Antônio Manoel da Silva, pertencente a uma família onde muitos são mamulengueiros: pai, avô, tio, irmão. Ele mesmo já foi mamulengueiro, mas desistiu de continuar pelos motivos que serão descritos mais à frente, no tópico relativo aos aspectos visuais do Mamulengo Riso do Povo.

²⁹ Entrevista com Antônio Manoel da Silva, em 24 de janeiro de 2009. Lagoa de Itaenga, PE.

³⁰ Para um estudo mais profundo sobre os personagens do Mamulengo, ver dissertação de ALCURE (2001).

12. Nação (Maracatu)
13. Caboclinhos
14. Chica da Fuba e Pisa-Pilão
15. Mané da Perna de Pau
16. Janeiro
17. O Rico Rei de Avarente, Lazo e Mestre Sala
18. Padre Sacerdote da Santa Igreja Católica e Sacristão Tobias
19. Zangô e Ritinha
20. Tá pra você e a cobra
21. Glosadores
22. Mãe de Simão
23. Bicheiro
24. Boleiro
25. Aguardenteiro
26. Pastorinhas
27. Despedida de Simão
28. Despejo de Simão

Brochado (2005) empreende também uma contagem das passagens do mestre que se somam em vinte e cinco, podendo chegar a trinta se considerado ‘completo’. Alcure (2001) tendo em vista o número de cinquenta e três personagens que aborda em sua descrição e análise, dos mestres Zé de Vina e Zé Lopes, faz referência ao correspondente aproximado de vinte e três passagens. Diante deste quantitativo, que se oferece ao espectador numa edição composta pelo mestre e também em consonância com a participação da platéia, existem critérios de escolha que cumprem funções específicas quanto ao conjunto da brincadeira, a ordem proposta pelo mestre não é aleatória. Brochado (2005), apresenta um estudo que engloba o Mamulengo de outros mestres da mesma região, e classifica as passagens³¹ em: cenas de abertura³² (Caroca e Catirina); cenas de enredo³³ (Simão, Mané Pacaru e Quitéria; Doutor e o Doente; Polícia; Padre e Sacristão, entre outras); cenas de briga³⁴ (Joaquim Bozó; Goiaba, entre outros); cenas- pretexto³⁵ (Janeiro; Chico da Poica e Bianô); cenas narrativas³⁶

³¹ As passagens citadas como exemplo são apenas as que são pertinentes ao Mamulengo de Mestre Zé de Vina. Para aprofundar nesta classificação, ver tese de BROCHADO, 2005, p. 281 a 298.

³² Cena de abertura: é a primeira passagem que é apresentada na estrutura da brincadeira, cujas características serão aprofundadas no capítulo 3 desta dissertação.

³³ Cenas de enredo: são as que, geralmente, abordam determinados assuntos mais ligados ao cotidiano. Temas que relacionados, por exemplo, a situações familiares, de trabalho, envolvendo autoridades, entre outros.

³⁴ Cenas de briga: são as que envolvem embate verbal e físico. Neste caso, as mais comuns envolvem principalmente personagens negros e personagens velhos. O motivo da briga normalmente envolve uma personagem feminina.

³⁵ Cenas-pretexto: as que podem ser consideradas cenas de intermeio, apresentadas entre passagens mais longas.

³⁶ Cenas narrativas: são as que, predominam o verso recitado ou cantado.

(Glosadores); e, cenas para arrecadar dinheiro (Chica do Cuscuz e Pisa-Pilão, entre outras). Considerando que variações incontáveis ocorrem, a ordem dessa classificação pode ser observada como possivelmente predominante, salvo a repetição de passagens com a mesma função em ordens alternadas do meio para o final das apresentações que assisti e registrei.

Mestre Zé de Vina, dentre os mamulengueiros que conheci até este momento, foi o que demonstrou conhecer e atuar com o repertório mais amplo de passagens, contando com o maior número de personagens diferentes distribuídos ao longo de uma noite de apresentação. Apesar de algumas dessas passagens serem compostas pelos mesmos personagens, e de algumas delas já não mais entrarem em cena atualmente, isto não diminui a importância do seu acervo memorial, adquirido e re-criado ao longo dos anos em que brinca. A compreensão da construção deste repertório e das habilidades necessárias para adquiri-lo, mantê-lo, e transformá-lo, é, sem dúvida, aspecto fundamental para o exercício da dialogicidade em cena.

Os diálogos nas passagens, compostos de falas curtas, conferem uma dinâmica de ritmo de moderada a acelerada, dependendo do que exige o momento da cena, se as respostas estão prontas ou se, naquele momento, é esperada alguma manifestação do público. A participação do público pode interferir nesse ritmo de cena, assim como a sua reação de agrado ou desagrado pode fazer com que uma passagem seja colocada em lugar de outra, durante a brincadeira.

Loas

Algumas passagens comportam estruturas de falas mais longas e versificadas em momentos definidos. São as loas ou ‘glosas de aguardente’ como também são conhecidas. As loas estão presentes nas passagens de Caroca e Catirina, de Janeiro, dos Glosadores, da Polícia, dos Caboclinhos, entre outras. Elas não são exclusivas do Mamulengo, e estão presentes também em outras brincadeiras, como o Cavalo Marinho.

A função dessas falas em cena varia dependendo dos diferentes momentos da brincadeira. Pode acontecer para fazer um discurso de apresentação, por exemplo, quando um personagem pede para o outro ‘quero uma loa da tua terra para divertir o povo daqui desta localidade’; para compor um desafio entre dois ou mais personagens, como no caso da passagem dos glosadores; ou mesmo para conferir certa agilidade à cena, por meio de uma sentença métrica mais curta, que exige resposta imediata do interlocutor.

As loas, dentro da estrutura textual do Mamulengo, aproximam-se mais, pelo menos aparentemente, de formatos de texto, em alguma medida, constituídos dentro de determinadas ‘regularidades’, quanto à combinação de frases cadenciadas, a utilização de rimas, entre outras características que serão comentadas mais à frente. Por isso, me propus a buscar o que seriam essas ‘regularidades’ a partir da noção de ‘fórmula’ descrita nas análises empreendidas por Albert Lord (2003, p. 4, tradução minha). O autor, dando continuidade às pesquisas de Milman Parry, acerca da poesia oral épica, apresenta a noção de fórmula como “[...] um grupo de palavras que é regularmente utilizado sob as mesmas condições métricas para exprimir uma idéia ou dado essencial”. Em consideração às formas poéticas e narrativas que também compõem o Mamulengo, considereei que esta poderia ser uma perspectiva válida para o estudo pretendido.

Essas formas poéticas chamadas de loas, certamente, comportam inúmeras variações, e, como é sinalizado por Lord, tendo em vista a noção de ‘composição em performance’. Não são simplesmente repetições de textos decorados, mas, são estruturas que desafiam a capacidade do brincante de compor e recompor as frases em função de uma idéia:

Sua arte consiste menos na aprendizagem através da repetição de fórmulas desgastadas que na capacidade de compor e recompor as frases para a idéia do momento sobre o padrão estabelecido pelas fórmulas básicas. (LORD, 2003, p. 5, tradução minha).³⁷

Em busca de compreender melhor o que seriam as loas no Mamulengo, quais seriam os seus aspectos predominantes, reuni um quantitativo de vinte delas como uma pequena amostra. Foram todas conferidas com o mestre, tendo em vista que a sua transcrição exigiu maior acuidade. Uma dificuldade apontada pelo próprio mestre durante a conferência explica o desafio ‘porque na hora da brincadeira eu digo as loas com corpo quente’, ele afirma. A situação preparada para conferência das loas, assim como da exposição de algumas dúvidas suscitadas durante o estudo do material produzido em campo, para que me fossem esclarecidas, foi uma oportunidade não prevista de um encontro de brincantes do Teatro de Bonecos Popular, em Brasília, que contou com a presença do Mestre Zé de Vina. Com o desenrolar da leitura, as loas impressas no papel, o mestre corrigindo o que não correspondia, conferindo o que estava de acordo, me exigia o ‘compasso’ certo para a fala de cada verso. Esse ‘compasso’ era com certeza a modulação, a musicalidade de cada verso. Quando se trata

³⁷“His art consists not so much in learning through repetition the time-worn formulas as in the ability to compose and recompose the phrases for the idea of the moment on the pattern established by the basic formulas.”

de assistir a fala dessas loas em cena, nota-se que arranjos acontecem em função dessa musicalidade do verso e da rima, inclusive, freqüentemente sendo usadas palavras pouco usuais nos contextos externos à região da Zona da Mata.

De posse do material conferido, realizei um breve levantamento tanto das características formais quanto dos seus conteúdos, em temas e imagens sugeridas. O objetivo foi procurar o maior número de informações acerca desta importante estrutura de texto, notavelmente valorizada e mantida por Mestre Zé de Vina, mas rara de ser vista, ou mesmo conhecida em outros contextos, distantes da Zona da Mata.

Como já foi dito, a loa é uma fala em forma de verso, que pode ser considerada parte integrante da estrutura dramática das passagens. É uma fala, portanto, dita pelos personagens em cena e pelo Mateus, como principal interlocutor.

Quanto aos seus aspectos formais, a maior parte das loas analisadas apresentava uma versificação irregular. Cada verso com uma métrica diferente, não seguindo nenhuma simetria no conjunto da estrofe. A maioria das loas é composta de apenas uma estrofe, sempre finalizada por uma resposta, em geral dada pelo Mateus, que é a complementação do final do último verso da loa. A resposta pode ser uma única palavra ou uma expressão. Cito o exemplo de uma das loas da passagem dos Caboclinhos:

A maré rema a canoa
 Para o centro do navio
 Eu pego as águas do rio
 E sopro de proa em proa
 Lá no fundo de uma canoa
 Quando vi fiquei bismado
 No fundo de um valado, um caranguejo
 Ainda moço com uma corda no pescoço
 Que tinha morrido... (resposta) Enforcado!

E essa loa dita por Caroca³⁸:

Diz no alto da eternidade,
 Perante a Deus poderoso,
 Eu acho muito custoso,
 Transformá-lo na trindade,
 Outra vaidade,
 Outra geração,
 Outro sol, outra lua,
 Outra Eva... (resposta) E outro Adão!

³⁸ Nas apresentações registradas em função desta pesquisa, Caroca dizia esta loa, mas, consta nos trabalhos de Brochado e de Alcure a seguinte loa deste personagem: Chegou Caroquinha veio do Rosário/ Com dois canção na gaiola/ Um da parte de dentro/ outro da parte... de fora/ Que diabo é nove/ Que dez não ganha/ Bateu na jaca do velho medonha/ Cabelo ruim de estopa/ teu pai na carreira e tua madrinha... nas popa.

Dentre as loas que foram registradas e analisadas, algumas apresentam formatos muito distintos entre si, entre uma loa e outra. Como exemplo desta diferenciação, cito este caso de um trecho formado por loa da passagem dos glosadores:

Diz eu não bebo aguardente
Nem que ela me obedeça
Se eu dou uma bicada
Sobre logo... (resposta) Pra cabeça!

Diz aguardente
(Resposta) É palangana
Bolsa cheia
(Resposta) Passa semana
Ferro véio
(Resposta) Enferrujado
Eu bebi, só falta a tua cunhada

Trecho musical: Aguardente é o diabo/prá que bebeu/o copo foi grande/prá que encheu (2X)

Diz a água cai do céu
Do céu bate na bica
Eu bebo você não bebe
Ô que lua... (resposta) tão bonita!

REFRÃO

Podemos perceber que existem três estruturas diferentes, que, segundo o mestre, ‘é tudo loa’. Duas estrofes de quatro versos, com rimas regulares (a primeira e a última), uma estrofe de sentença curta e resposta, finalizada com um verso branco, e um trecho musical³⁹, acompanhado instrumentalmente pelos folgazões (músicos), todas, proferidas na seqüência. Na mesma passagem, dos glosadores, podem ainda ocorrer as loas de desafio, como no exemplo que cito abaixo. Estas, por sua vez, compreendem um formato mais regular:

Eu tenho uma conta somada
Que apareça mode eu ver
Um boi de quatorze arroba
Morto pro urubu comer
Dividido em quatro em quatro
Quantos urubu vem ser?

(Resposta)
Ô Sujeito, deixa da tua besteira
Eu num sou leso que nem tu
Subi na corda do norte
Desci na corda do sul
A conta que tu me desse
É dois mil e cem urubu!

³⁹ Este trecho musical pode ser também compreendido como um refrão, pois é repetido diversas vezes durante a passagem em cena.

Os conteúdos abordados nas loas são bastante diversificados. Mesclam temas com a apresentação de situações imagéticas improváveis ou impossíveis, solenes ou cômicas. Como temas, destaco os seguintes: trabalho, cachaça, natureza, casamento, religiosidade cristã, briga. Como situações imagéticas improváveis ou impossíveis, aparecem animais grandes saindo de dentro de animais pequenos, outros animais agindo como humanos, fumando ou bebendo, imagens oníricas envolvendo a morte, o diabo, almas de outro mundo. Eventualmente, apresentam um caráter narrativo mais detalhado, como é o caso da última loa que me foi relatada, dos glosadores, sobre um comerciante que chega a falência e tem como sua última cliente, uma alma que veio do céu. Dentre os seus mais de quarenta versos, cito estes que dividi em quatro estrofes:

Botei a mão na cabeça,
 Peguei pensando na vida
 Eu olhei pro céu
 Lá vem uma alma perdida
 Dizendo: onde é a casa do home que vende... (resposta) Bebida

Eu digo: sou eu mesmo
 Mai a venda tá acabada
 Lá por dentro eu ainda tenho
 Um bocadinho guardada
 Obra de cinco garrafa de aguardente... (resposta) Imaculada

A alma bebeu a cachaça
 E achou boa e decente
 E disse: que o céu é tão bom
 Mai lá não vende aguardente
 São Pedro plantou cana e perdeu toda... (resposta) Semente

Eu perguntei a alma: quem sois tu
 Ela disse: Sou tua amiga
 Vim pedir que tu te mude
 Daqui não dá mais intriga
 Vamo lá no céu mais eu que lá se enche... (resposta) A barriga

Muitas loas, ditas em cena podem não ser bem compreendidas pelo público quanto aos conteúdos que trazem. Mestre Zé de Vina me relatou, por exemplo, que enquanto aprendia as loas, uma palavra ou parte que ele não compreendesse, ele inventava, certamente, acrescentando outra palavra ou sentença com a mesma sonoridade e/ou mesma cadência com encaixe na frase melódica e rítmica. Grande parte das vezes, as loas em cena, parecem ditas em algum dialeto inteligível, tamanha rapidez com que eventualmente são proferidas. Isso demonstra habilidade do mestre com as palavras e provoca comicidade junto ao público, quando se percebe que uns entendem e outros não. Os espectadores que não compartilham do

mesmo contexto da Zona da Mata, têm, especificamente, mais dificuldades em entender o que é dito⁴⁰. Nas loas predominam a musicalidade e a agilidade com as palavras.

Procurei tratar neste tópico, em linhas gerais, das características pertinentes à dramaturgia no Mamulengo de Mestre Zé de Vina, com foco no ‘texto’, de forma atenta ao fato de ser um texto não pré-escrito à performance e sim uma construção inerente à performance e ao seu processo de aprendizagem. Embora essa peculiaridade já tenha sido mencionada é válido que seja reforçada a idéia de que o contexto de formação dos artistas é o fator determinante que caracteriza essa especificidade da forma como é apresentada aqui. Outros aspectos pertinentes a essa dramaturgia compreendida no sentido mais amplo de situação de cena e evento em si, serão abordados no terceiro capítulo desta dissertação.

1.3.2 Aspectos musicais

A música é um convite para a aproximação. Mesmo sem amplificação, e, em espaço aberto, os sons são ouvidos a certa distância. A musicalidade no Mamulengo vai do explícito ao sugerido, do poético ao prosódico narrativo. Anuncia e re-anuncia a brincadeira, cria tensões e diferentes estados de atenção do público.

Na busca de melhor compreender o que constitui a performance do mestre, bem como a brincadeira performada por ele e seus folgazões, foi preciso adentrar em terrenos que não estavam antes previstos⁴¹. O Mamulengo nesta pesquisa mostrou-se um campo permeado de terrenos fronteiriços, caracterizando-se como cultura popular, teatro, teatro de bonecos, teatro musical. Seus elementos não podem ser compreendidos como pertencentes restritamente a um campo. No entanto, seria impossível abarcá-los todos em uma única pesquisa.

Adentro agora, portanto, em um desses terrenos, a musicalidade, onde procurarei contemplar ao máximo as características musicais que foram observadas em campo e, em diálogo com outros autores, fazer um panorama de suas características.

É preciso lembrar que essas características não pertencem a todos os mamulengueiros, nem mesmo os do estado de Pernambuco, mas, especificamente ao Mamulengo de Mestre Zé

⁴⁰ Sobre o assunto ver o artigo “A participação do público no Mamulengo Pernambucano” de Brochado, 2007.

⁴¹ Durante três meses fiz aulas teóricas e práticas de música em função da questão do mamulengo como um teatro musical.

de Vina. Para este estudo, considerarei os aspectos pertinentes tanto à parte instrumental quanto vocal, isoladamente e em conjunto, bem como, brevemente, às suas referências.

Referências

Cada um dos elementos que constituem o espetáculo em questão, não se constitui isoladamente. A música talvez seja o maior explicitador dessas referências constitutivas. Referências sonoras e musicais seriam as que compõem o espaço, o ambiente, as outras manifestações culturais que se conhece e se vivencia, que co-existem no mesmo espaço regional. Além destas, existem também as que fazem parte da cultura de massa propagada pelo rádio e pela televisão. Alcure em busca de ampliar o universo de referências às quais poderiam ser identificadas no Mamulengo de Mestre Zé de Vina afirma:

Quando a televisão não estava ligada, Zé ouvia rádio, ou música, o que muito lhe agradava. Ele tinha alguns LPs e vários CDs. Zé de Vina gostava muito de ouvir os CDs de suas brincadeiras que havíamos gravado, além de outros que fizemos de cavalo-marinho, coco, forró pé-de-serra e banda de pife. Fiz uma lista dos LPs que encontrei na casa de Zé: Heleno Lemos, Pastoril do Faceta, Novo Lampião, Julio Iglesias, João Gonçalves, Martins do Pandeiro, Nando Cordel, Keijo com Mel, Reginaldo Rossi, Assis Valente, Roberto Ribeiro, Augusto César, Ultraje a rigor, Gonzaguinha, Claudionor Germano, Oswaldo Bezerra, Pinduca no Embalo do Carimbó e do Sirimbó, O Salvador da Pátria – internacional (novela), Jonathan Gaivota, Equipe Super Quente, Evaldo Freire, Alípio Martins, Paulo Sergio, Santana Abraxas, Alakazan, Trio Nordestino. (ALCURE, 2007, p. 102)

Em seguida ela levanta uma interessante abordagem onde problematiza a ampliação da questão dos referenciais para este universo que é acessado pela via dos grandes meios de comunicação. Ela diz:

[...] até que ponto estas referências podem ser relevantes para a constituição de Zé de Vina como mamulengueiro? Como estas referências se misturam e se combinam no jogo entre aquilo que é fixo e aquilo que se dinamiza no mamulengo? Como se dá a apropriação de elementos do cotidiano, do entorno, no jogo cênico do mamulengo? Esse convívio diário e próximo me fez perceber outras influências, que em geral, não vemos, ou não queremos ver, em pesquisas dessa ordem. E elas estão presentes, combinando-se com estas estruturas de “tradição” mais persistentes. (Idem, p. 102)

Estando de acordo com ela, e tendo também observado pessoalmente essa situação em vários aspectos, por compartilharmos o mesmo campo de pesquisa, considero essas referências no campo musical parcamente marcadas na brincadeira do Mamulengo Riso do Povo. Percebo que o mestre as utiliza somente para que possa produzir os efeitos, principalmente de comicidade junto ao público, por meio de alguma paródia que possa

compor, ou brevemente usar um refrão conhecido do grande público como recurso ficcional como pode ser constatado na passagem de Caroca e Catirina:

Catirina: Olha Mateu, eu não sei... (Canta) Todo quer saber o que é chamego, todo mundo quer saber o que é chamego, ninguém sabe que ele é branco, é mulato ou nego, ai que chamego, ai que chamego, que chamego bom, ai que chamego, que chamego bom e bote mai um bocadinho pra mudar de tom (Enquanto ela canta o público comenta e diz que ela precisa arranjar um ‘nego’ para dançar) ⁴²

Como é também identificado pela própria Alcure (2007)⁴³ e também por Brochado (2005)⁴⁴ o Mamulengo apresenta relações com o Cavalinho, o Pastoril, o Maracatu, o Caboclinho, a Ciranda, as danças de ‘salão’, o Xangô, o Circo Popular e o Cordel, todas essas manifestações presentes na região da Zona da Mata Norte. Essas referências, em cena, são identificáveis e estão distribuídas intencionalmente.

Toda a música e produção de sons e efeitos sonoros é também organizada intencionalmente em função de produzir determinados efeitos: anunciar a brincadeira como um todo; introduzir um personagem em cena; apresentar narrativa musical; conduzir o envolvimento do público com a cena; conduzir um determinado tipo de participação dos espectadores; introduzir pausas breves ou longas durante a brincadeira como um todo, em função da preparação de uma nova passagem ou da troca de brincantes; intermediar cenas, entre outras.

Ao analisar as funções da música no Mamulengo, Brochado (2005, p. 270) classifica quatro diferentes momentos: 1) Atrair, entreter e preparar a audiência e os artistas para começar a apresentação; 2) Acompanhamento das cenas; 3) Intermediação de cenas (música cantada para entrada de um personagem; música cantada para despedida de um personagem; e, música instrumental, de entremeio); e, 4) Função narrativa, quando a letra da música dá ao público informações importantes acerca dos personagens (nome; ocupação; hábitos) ou da situação (fatos). Para cada uma dessas funções, de acordo com a autora, conta-se tanto com composições específicas para o Mamulengo quanto com variações de músicas que pertencem a outras brincadeiras da região onde há correspondência de personagens e situações dramáticas.

⁴² Catirina canta um conhecido trecho da música Chamego de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, gravado por vários intérpretes.

⁴³ Para melhor compreender o universo compartilhado de referenciais que circunda o trabalho do Mestre Zé de Vina indico ALCURE, Adriana Schneider. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira:** uma etnografia do Mamulengo. 2007. 361 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

⁴⁴ Ver BROCHADO, 2005, p. 139-191.

Instrumentação

O Mamulengo é composto de uma pequena orquestra com instrumentação específica: fole de oito baixos (ou sanfona), bombo⁴⁵, triângulo, reco-reco e ganzá. Em relação à parte melódica, harmônica e rítmica, o fole de oito baixos e o bombo podem ser considerados os instrumentos principais, os que guiam a orquestra.

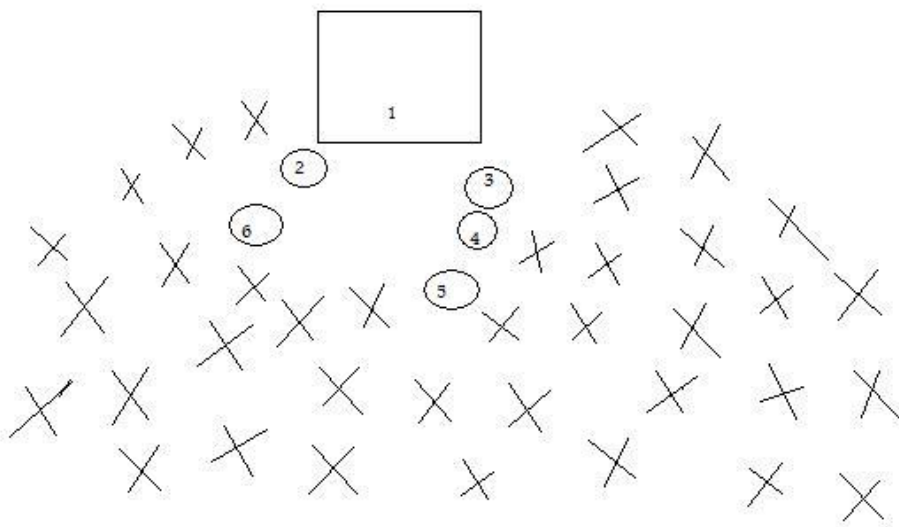


Figura 6: Disposição mais comum dos instrumentos diante da empanada. 1: Empanada; 2: Bombo; 3: Fole de oito baixos; 4: Triângulo; 5 e 6: Reco-reco e ganzá. X: Espectadores.

O fole expõe e conduz a melodia quando a música executada é somente instrumental o que acontece principalmente na execução de músicas de entremeio de cenas. O sanfoneiro, ou tocador de fole, como é chamado, é o músico que, normalmente, permanece fixo durante toda a brincadeira e ocupa, entre os folgazões, o topo da hierarquia que existe entre eles. No Mamulengo Riso do Povo, o papel do sanfoneiro é tão importante que, na placa tradicionalmente instalada na empanada, já esteve, em outros tempos, pintado como

⁴⁵ Optei por usar o termo ‘bombo’ por observar que é o termo utilizado pelos músicos do Mamulengo Riso do Povo. No entanto, o bombo é também chamado de zambumba.

propaganda, o nome do sanfoneiro que na época compunha a orquestra, ressaltando a sua presença.



Figura 7: Seu Pedro da Cruz, tocador do fole de oito baixos.

O bombo é o instrumento que marca mais fortemente o andamento da execução musical e é também o que delimita o ritmo. No Mamulengo de Mestre Zé de Vina, o tocador de bombo ou bombeiro, como é também chamado, ocupa ao mesmo tempo a função de Mateus em frente a empanada. Durante a apresentação o instrumento reveza na mão dos dois contramestres que integram a brincadeira.

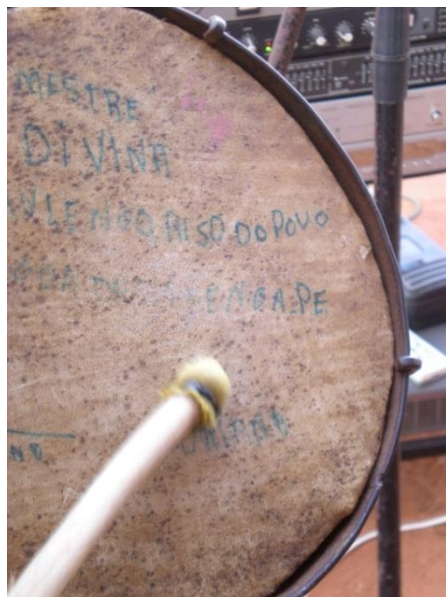


Figura 8: O bombo do Mamulengo Riso do Povo

Os instrumentos triângulo, reco-reco e ganzá, todos com timbres metálicos, são normalmente tocados como acompanhamento rítmico e preenchem em grande medida a

intensidade e a textura do som no conjunto da execução. Estes instrumentos são os que mais revezam entre os tocadores, sendo os dois últimos muitas vezes tocados até por leigos ou iniciantes por completo.

A pulsação do ritmo é binária, com andamentos que variam de médios a rápidos (o mais lento a 90 e o mais rápido vai a 140 batidas por minuto). Em uma única apresentação da brincadeira é possível observar a presença de ritmos diferentes tais como o baiano (ou o côco), o baião, a marcha, o samba, o arrasta-pé, o xote e o forró. Alguns desses ritmos, como o xote e o arrasta-pé, têm a mesma ‘tocada’ variando apenas o andamento. O baiano e côco são nomeações proferidas pelo mestre eventualmente como sendo a mesma coisa – ora ele diz “o baiano de tal personagem”, ora “o côco de tal personagem”. Quanto à marcha, ele parece querer se referir a um ritmo mais lento para intermediar as cenas, ou ainda a um forró para as danças de pares entre os personagens. Ao conjunto desses ritmos presentes na brincadeira o mestre e seus folgazões chamam ‘Mamulengo’, caracterizando a musicalidade e a sonoridade como aspectos bem definidos e reconhecíveis pelos artistas e pelo público familiarizado com essa tradição.

A nomenclatura dos ritmos pode variar dependendo da região e da brincadeira a que pertencem. Os nomes são ainda, comumente associados a danças ou a passos de dança, como é o caso do côco, do arrasta-pé, do xote e do forró.

Abaixo, transcrevo em escrita musical⁴⁶ os ritmos que compõem a parte percussiva de uma apresentação de Mamulengo:

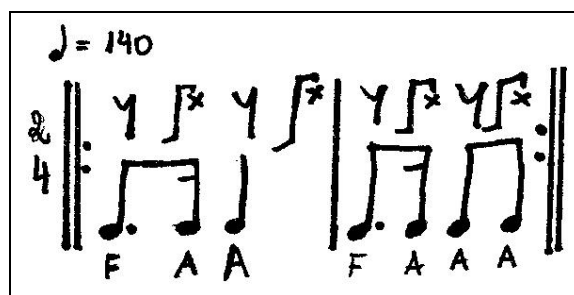


Figura 9: Baiano – Bombo. F= Fechado; A= Aberto.

⁴⁶ Para a compreensão mais pormenorizada e a escrita musical dos ritmos contei com o auxílio do professor, cantor e percussionista George Lacerda. Fizemos também a tentativa de transcrever para a escrita musical o repertório cantado, ou ao menos, parte dele, mas, diante das variações e outras especificidades, consideramos que o exercício, embora válido, não caberia no tempo desta pesquisa.

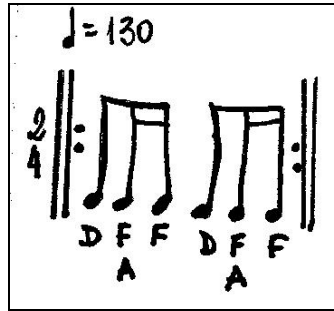


Figura 10: Arrasta-pé – Triângulo. D=Dentro; F= Fora; A=Som aberto.

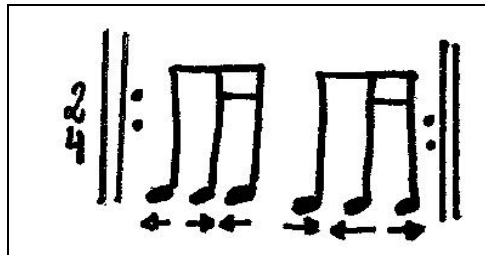


Figura 11: Baiano/Arrasta-pé – ganzá ou reco-reco



Figura 12: Baião – Bombo. F=Fechado; A=Aberto

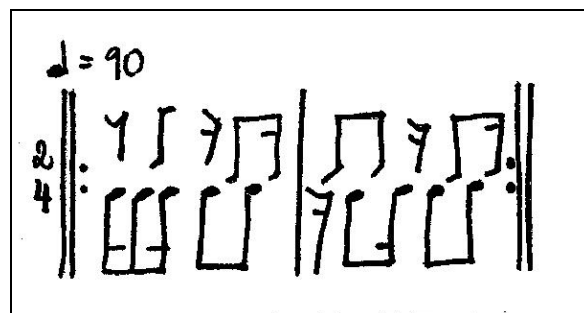


Figura 13: Samba – Bombo

Além destes, há a presença em passagens específicas, dos ritmos do pastoril, do maracatu rural, da ciranda, dos caboclinhos, já que existem passagens específicas que retratam essas brincadeiras também presentes na mesma região.

Os músicos, tocadores ou folgazões, como são também chamados, compartilham desse universo de formação e de referências musicais. Dentre os músicos do Mamulengo Riso do Povo, os dois filhos do mestre, Amaro e Paulo, respectivamente tocadores de bombo e dos metais (triângulo, ganzá e reco-reco), tocam também no Maracatu Rural de seus municípios. Amaro toca no Maracatu Leão Formoso de Feira Nova e Paulo, no Leão Coroadinho de Lagoa de Itaenga. São, portanto, músicos que têm experiência em outros espaços de atuação. Quanto à experiência dos músicos, Brochado (2005, p. 237, tradução minha) afirma: “A experiência dos músicos é essencial para a qualidade da apresentação, uma vez que a música compõe um terço da performance.”⁴⁷

Além dos instrumentos, observa-se, como um orientador da marcação do tempo musical o que o mestre chama de ‘mazurca de pé’. ‘Mazurca de pé’ são as batidas de pé sobre a mala de bonecos⁴⁸, produzidas pelo Mestre na parte interna da empanada. É um termo que não se restringe ao Mamulengo, estando também presente, por exemplo, no coco de roda da mesma região. O mestre relata que usou por muito tempo um tamanco de madeira que, certamente, aumentava a intensidade do som quando a apresentação era completamente acústica, sem amplificação mecânica. Ele relata ainda que, no passado, quando terminava a brincadeira de Mamulengo, já amanhecendo o dia, o público fazia ‘a grande roda’, ou seja, um coco de roda se organizava, junto com os folgazões e dançavam todos os que estavam presentes, como finalização da noite de ‘festa’. Pode ser que o termo ‘mazurca de pé’ tenha relação direta com este fato.

O mestre marcou a sua ‘mazurca de pé’ em todos os relatos de passagens ou trechos da brincadeira durante as entrevistas e as conversas informais. Com isso é possível afirmar que o mestre rege a execução musical, não só marcando o pulso, mas direcionando quando a música deve começar ou parar, falando ou com o auxílio de um apito que tem ora pendurado no pescoço, ora afixado dentro da empanada. Quando pede verbalmente uma música costuma dizer: “Bom dia, seu mestre!” ou “Uma musiguinha, seu mestre!”. Para interromper ou parar a

⁴⁷ “The expertise of the musicians is essential for the quality of the show, since the music can amount to anything up to a third of the performance.”

⁴⁸ Mala de bonecos, no caso do Mamulengo Riso do Povo, não é de fato uma mala, mas um baú, feito de madeira e que ressoa ainda mais por estar vazio, pois os bonecos foram retirados e pendurados numa espécie de varal que circunda três das quatro paredes internas da empanada. O baú é então instalado sob um banco onde se sentam o mestre e o contramestre, ou o auxiliar e serve tanto de apoio para os pés quanto de ‘caixa’ sonora.

música, usa o apito ou enfatiza o final da frase melódica da canção, que sempre coincide com o final de uma estrofe.

Produção de sons e ruídos

A produção de sons e ruídos acontece no espaço interno da empanada. Como foi dito anteriormente, é com o auxílio da mala de bonecos que são produzidos principalmente o som de passos dos personagens. Esses passos não são todos iguais, cada personagem tem um ritmo e uma intensidade diferente. Na maioria das vezes, os passos não são constantes durante toda a sua atuação, não duram o tempo da permanência completa do personagem em cena, servindo mais para introduzir o personagem, ou em raros momentos durante a cena.

Outros sons também são produzidos para imitar batidas na porta, o galope de cavalos, sons de sino para imitar o som de telefone. Com a voz são produzidos sons de animais, e os sons de personagens fantásticos como a voz soprada da Morte: Vvvvvvvvvvvv e a do Diabo: Brrrrrrrrrrrrrrr.

A voz

A voz tem importância fundamental na parte musical da brincadeira, pois, é o elemento que expõe e conduz a melodia de todas as músicas que são cantadas.

Numa noite de brincadeira, antes de entrar na empanada, ainda em frente dela, lado a lado com os folgazões, o mestre cumpre uma função de ‘puxador’ – ele solicita a música que deve ser cantada ‘puxando’ o refrão e, assim indicando, ainda sem acompanhamento instrumental, qual a música desejada. Essa é uma das suas funções como mestre e lhe confere tanto autoridade perante os folgazões quanto um lugar diferenciado perante o público, explicitando a existência de uma hierarquia na brincadeira. Aproximo a essa observação, este trecho em que Zumthor (1993) afirma:

[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz. (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

A voz aqui será considerada musicalmente, mas, ao longo deste trabalho, em diferentes momentos, a voz como performance será analisada, pois é certo que ela exerce um papel fundamental em termos de expressão e de conteúdo no trabalho do mestre.

Voltando ao momento em frente à tolda, para a abertura da brincadeira existem músicas específicas, tais como, ‘João Cacundo’, ‘Balabá mineiro-china’⁴⁹, entre outras. Abaixo exemplifico a letra duas músicas citadas.

João Cacundo

Oi João Cacundo, (coro) vai tomar conta do mundo (2X)
 (Apito)
 João Cacundo
 Vem de lá que eu venho de cá
 (Coro) João Cacundo
 Dê de lá que eu dou de cá
 Este é o Riso do Povo
 De Itaenga e de Glória do Goitá
 João Cacundo, oi João Cacundo, vai tomar conta do mundo (4X)
 (Apito)
 João Cacundo
 Vou cumprir com a minha sina
 João Cacundo
 Vou cumprir com a minha sina
 Me chamo Zé do Rojão, o mesmo José de Vina
 (Coro) Oi João Cacundo, vai tomar conta do mundo (2X)
 (Apito)
 João Cacundo
 Coisa do meu coração
 João Cacundo
 Coisa do meu coração
 Me chamo José de Vina, o mesmo Zé do Rojão, João Cacundo
 (coro) Oi João Cacundo, vai tomar conta do mundo (4X)
 (Apito)

Balabá mineiro-china

Eu não vinha por aqui, bem lá mandou me chamar (2X)
 Balabá mineiro-china, mineiro-china, boi balabá

As músicas de abertura, cantadas em frente à empanada, são executadas numa combinação de pelo menos duas delas nas quais observa-se na letra a apresentação do mestre e do seu Mamulengo. Os refrões são fixos, e cantados em coro puxado pelo mestre; os solos, embora possuam uma estrutura que se fixou ao longo do tempo, comportam improvisações, desde que se encaixem na frase melódica e que executem versos rimados.

Este é um dos momentos prévios (anteriores à aparição dos bonecos) que se repete. Por exemplo, se o espetáculo está marcado para ser iniciado às 20h, pode ser que antes da

⁴⁹ Essas músicas são as que foram executadas nas duas apresentações que foram registradas em audiovisual para esta pesquisa. Noto que, em diferentes momentos e para diferentes pesquisadores essa informação pode divergir, o que indica que há variações na escolha das músicas com esta função.

janta ou lanche oferecido pelo anfitrião da brincadeira, haja um ‘momento de abertura’ como esse e, novamente, após a refeição, mais dois.

Assim como as músicas de abertura, as músicas de encerramento acontecem de modo semelhante. No final da noite, podem começar a serem executadas antes do efetivo final da brincadeira, em cumprimento a uma função de antecipação do final. Quando isso acontece, podem ainda representar somente a despedida do mestre de dentro da empanada e a brincadeira ter continuidade com um dos contramestres. Podem também acontecer somente quando de fato a brincadeira vai terminar. Neste caso, o mestre deixa a cargo do contramestre e de ajudantes a dança das Quitérias⁵⁰ dentro da empanada e vai entoar os cantos de despedida nos mesmos moldes dos de abertura, ou seja, com os refrões em coro e momentos em solo.

Um trecho de uma das músicas de encerramento:

Adeus minha rosa, adeus que eu me vou (solo)
 Até para o ano, se nós vivo for (coro)
 Adeus meus amigos, adeus que eu me vou (solo)
 Até para o ano, se nós vivo for (coro)

É importante ressaltar que o encerramento da brincadeira, como ficará mais evidenciado no Capítulo 3, não é marcado somente pelas músicas executadas na frente da empanada, mas também pelas passagens que são especificamente alocadas para o encerramento da brincadeira, geralmente se caracterizando pela ênfase na arrecadação de contribuições financeiras do público ou por cenas de dança.

A voz no Mamulengo exerce importantíssimo papel em toda a estrutura da brincadeira de Mestre Zé de Vina. Além dos espaços mais explicitamente musicais, marcados na descrição de sua execução cantada à vista do público, ocupa também um terreno que denominarei ‘intermediário’, ou seja, que fica entre o canto e a fala – na recitação das loas, tal qual já foi exemplificado no tópico anterior, sobre dramaturgia.

Como foi dito no início deste texto, os elementos do Mamulengo estão interligados e se constituem neste conjunto de composição. Considerá-los por partes é importante para a compreensão dos elementos que favorecem a dialogicidade como aspecto-objetivo desta pesquisa e, em consequência compreender melhor o próprio Mamulengo. Pavis (2005, p. 137) acerca do efeito que os elementos sonoro-musicais num espetáculo podem provocar no

⁵⁰ A dança das Quitérias é um momento de entremeio na estrutura geral da brincadeira, onde, além da execução musical em frente à empanada, uma ou duas Quitérias são colocadas em cena para dançar. São momentos sem fala entre as personagens e elas são, geralmente, manipuladas pelos ajudantes e contramestre. A dança das Quitérias é um momento que pode acontecer mais de uma vez durante a brincadeira e está mais ligado à finalização da mesma.

espectador afirma: “A análise da voz, do ritmo e da temporalidade coloca os maiores problemas e, no entanto, eles constituem muitas vezes os traços indeléveis deixados nos espectadores, os que não se deixam medir ou localizar.” O autor aponta um aspecto que se relaciona, no caso do Mamulengo tanto à parte musical mais explícita quanto ao ritmo geral da brincadeira e a sensação de tempo que ela pode vir a provocar. Ele diz ainda: “É o encenador que age como ‘tempógrafo’ do espetáculo, que possui o controle de sua temporalidade e serve de intermediário entre suas propostas e nossas expectativas.” (PAVIS, 2005, p. 136).

No caso do Mamulengo de Mestre Zé de Vina, tanto as ‘suas propostas’ quanto as ‘nossas expectativas’ estão inseridas num contexto muito específico que é o da tradição oral. A maneira como ele atua dentro dos elementos da tradição, como ele a recria a cada apresentação em relação às especificidades do público para o qual esta brincadeira se constituiu ao longo de várias gerações compõe o ritmo geral do espetáculo. Acerca do ritmo compreendido numa estrutura dramática, Pavis (Idem, p. 135) afirma: “O ritmo não é caso de mudança de velocidade, mas de acentuação, de percepção de momentos acentuados e não acentuados [...]”. Sendo o Mamulengo Riso do Povo uma expressão teatral em grande parte musicalmente orientada, creio que podemos entender que a música e a musicalidade, as suas funções e a reunião organizada de tantas e diversas referências nos conduzem a compreender os aspectos híbridos e dinâmicos da brincadeira.

Amplificação do som

Há ainda um elemento que deve ser acrescido aqui: a amplificação mecânica do som do Mamulengo Riso do Povo. A música executada ao vivo, à vista do público, é a principal ‘fonte’ sonora do espetáculo. Além da parte instrumental, a voz, em consonância com o que já foi dito anteriormente, ressalto, é elemento prioritário na necessidade de amplificação. De acordo com os termos de Pavis (Idem, p. 130) que pontua para se analisar musicalmente um espetáculo: “[...] de onde provém a música, como ela é produzida, como ela se reparte no espaço.” (Idem, p.130), neste caso, acrescenta-se à sua amplificação o que representa alguns efeitos os quais imagino que não sejam intencionais. O objetivo óbvio de amplificar o som da brincadeira consiste em torná-la audível em um raio maior de distância. No entanto, dessa maneira, acrescentam-se novos aspectos à recepção. Um deles é a sensação eventual de estar ouvindo uma gravação – a voz que fala ou a que canta, ocultamente, poderia ser gravada no que tange às suas características fixas. É claro que não poderia ser gravada de fato, pois não

cumpriria a relação esperada com a platéia. Outro aspecto são as falhas técnicas (como a microfonia, por exemplo) que interrompem não intencionalmente a brincadeira. Outro efeito é a distância dos espectadores que podem ocupar diversos espaços (já podiam antes desse advento), só que agora, cada vez mais distanciados da empanada e conseqüentemente, da oportunidade de resposta à cena, tendo em vista que a brincadeira está amplificada, mas não a voz do espectador. Observando por esse ângulo, inclusive, uma brincadeira que se constitui no jogo com o público, com a amplificação, de certa maneira, também o exclui.

Uma apresentação do Mamulengo Riso do Povo que assisti em Condado, dividia espaço acústico com várias outras atrações da Festa de São Sebastião do município. Um Pastoril, um Coco de Roda e um Mamulengo amplificados de maneira competitiva. O Mamulengo estava em desvantagem, pois não podia se valer apenas da música, mas também dependia de sua dramaturgia. Para isso, exigia do público um mínimo de permanência e de atenção em frente à empanada – espaço, naquela situação, totalmente ‘invadido’ pelos sons estridentes das outras brincadeiras. Poucos metros à frente estava uma brincadeira de Cavalo Marinho, sem amplificação mecânica. Sei que, pela prefeitura contratante, os grupos é que deveriam providenciar a sua parte técnica. Não sei se eles não quiseram ou não puderam amplificar o som. A roda que se formava entre os brincantes que dançariam a parte inicial do Cavalo Marinho se apertava porque o público queria ver e ouvir mais de perto.

Schafer (1991) chamaria a situação descrita acima de ‘esquizofonia’, uma espécie de esquizofrenia sonora. Tecendo um comentário acerca da vida moderna, ele afirma:

Através das transmissões e gravações, as relações obrigatórias entre um som e a pessoa que o produz foram dissolvidas. Os sons foram arrancados de seus encaixes e ganharam uma existência amplificada e independente. O som vocal, por exemplo, não está mais ligado a um orifício na cabeça, mas está livre para sair de qualquer lugar na paisagem. (SCHAFER, 1991, p. 173).

Não compartilho com a idéia de que o Mamulengo deve se preservar dessas ‘modernidades’, muito pelo contrário, isso só prova o quanto ele é capaz de absorver abordagens técnicas diferentes. Além disso, isso lhe permite trânsito em ambientes dentro e fora da Zona da Mata, como em festividades locais, festivais e encontros de teatro de bonecos pelo país. O fato de, o Mamulengo ser um teatro que acontece em espaços abertos, ao ar livre, a amplificação é necessária. Os problemas da amplificação do som no teatro e também na música (que está muito mais familiarizada com ela) passam pelas mesmas questões de regulagem e equalização, de qualidade de equipamento, da necessidade de um técnico que esteja capacitado de maneira adequada.

Procurei neste tópico contemplar os vários aspectos que compõem a musicalidade do Mamulengo, incluindo o que é explicitamente música e o que é produção de sons e ruídos, mencionando os fatores fundamentais que os compõem. É um exercício de descrição e de análise necessários, pois, embora a maioria desses elementos não esteja isolada de outros aspectos do espetáculo, pois caracterizam-se mais como territórios fronteiriços do que em especialidades isoladas, precisam ser considerados também em suas especificidades. Pavis (2005) faz uma importante consideração quanto a isso. Ele diz:

Descrever o espetáculo obriga a pensar em conjunto elementos visuais e acústicos, a sentir o efeito do que um produz no outro e, se possível, a perceber qual elemento é mais afetado em tal ou tal momento pela música. Para isso, se examina se a música cumpre um papel apenas ancilar em relação à atuação, se ela permanece localizada em alguns poucos momentos, ou se caminha, como no teatro musical, para uma forma integrada, na qual música e atuação são parceiras iguais que desabrocham e se completam em um gênero novo. (PAVIS, 2005, p. 131)

Existe um significativo diálogo entre a música e o teatro, organizado e regido pelo mestre, mas dependente dos saberes individuais construídos na coletividade – da comunidade e da família, como será abordado no Capítulo 2 desta dissertação.

1.3.3 Aspectos visuais

Em conjunto com o universo sonoro, a parte visual do Mamulengo Riso do Povo é também forte e reserva aspectos importantes. A visualidade à qual faço referência aqui se restringe aos materiais físicos que aparecem em cena, ou seja, à sua materialidade. Compreendo o universo imagético do Mamulengo como composto pela conjunção dos fatores que envolvem o drama, a música e o visual, estes compõem, na realidade, o Mamulengo como um evento em si.

Os aspectos físicos e conseqüentemente visuais apontados aqui são os suportes da sua imaterialidade. O imaterial, ou seja, o conjunto de conhecimentos específicos constituídos e reelaborados na dinâmica da oralidade, da performance e da memória, se oferece aos sentidos de quem a presencia como uma experiência social, estética, artística e cultural. Essas

características são fundamentalmente ligadas aos artistas e à sua comunidade, dadas as especificidades que os compõem.

Quanto aos suportes físicos e materiais utilizados na cena do Mamulengo Riso do Povo há uma característica que, creio ajudar a determinar as relações que o mestre tem com esse aspecto. O fato dele não construir os seus bonecos, ou seja, de não ser escultor, ou como ele chama, ‘bonequeiro de fazer bonecos’ pode ser um motivo pelo qual ele não fala muito deles. Ele fala muito dos personagens e das passagens, mas, tudo que diz respeito à eles como objetos e à empanada, desde a arrumação dos bonecos tanto na mala quanto dentro da tolda antes da brincadeira, a montagem e a desmontagem da empanada, a armazenagem de todo esse material – não é ele quem cuida pessoalmente, é tarefa para seus filhos e netos.

Mestre Zé de Vina conta, por exemplo, que já se desfez de todos os seus bonecos e empanada mais de uma vez, quando ‘ficava desgostoso com a brincadeira’. Ele vendia tudo, mas quando sentia falta reconstruía tudo de novo – comprava de alguém ou mandava fazer tudo de volta. Imagino que isso não tenha interferido muito no seu conhecimento acerca do Mamulengo, como folgazão e como mamulengueiro.

Outra característica notável é que ocorrem freqüentes substituições dos tecidos da empanada e também dos bonecos de forma parcial, em função tanto de uma eventual necessidade estética quanto financeira, esta última quando, por exemplo, o mestre resolve doar ou vender algum dos seus bonecos em viagens proporcionadas pelos festivais ou ao receber a visita de alguém que queira um boneco seu.

Empanada

De volta aos suportes físicos da visualidade, o primeiro deles que destaco é a empanada como uma demarcação física e visual de território referencial da brincadeira. É em torno dela que acontece a mobilização do conjunto de elementos que compõem o espetáculo e é a partir dela que todos os elementos visuais são apresentados, pois concentra as funções de armazenamento, revelação e ocultação dos bonecos e das situações dramáticas.

A parte externa da empanada é coberta de tecidos diferentes, formando paredes, assim como o teto e uma cortina eventualmente afixada no proscênio. As estampas parecem ter sido escolhidas em função da disponibilidade do tecido e não da estética, o que por sua vez, acaba compondo uma estética também, híbrida, podendo misturar chitas com motivos florais e lençóis com motivos natalinos e de super-heróis.

Em diferentes períodos, notei que a empanada de Mestre Zé de Vina sofreu modificações. A seguir apresento imagens registradas em diferentes épocas. A mesma empanada com a composição visual externa e interna de cena.



Figura 14: Empanada do Mestre Zé de Vina em janeiro de 2009.

A partir desta imagem da frente da empanada montada com os painéis, estão dispostas as informações objetivas, e as relativas ao universo imagético e imaginário dos bonecos. A pintura em tecido na parte inferior da frente mostra uma das Quitérias, Capitão Mané de Almeida, um cavaleiro, a cobra, que são personagens da brincadeira, assim como o próprio rosto do mestre e de outros folgazões que atualmente já não participam mais da brincadeira.



Figura 15: Paineis da frente da empanada.

Mais próximo das imagens do universo dos personagens, podem ser observadas também cenas do cotidiano de trabalho e paisagens.

Aproximando da placa pintada na madeira, temos as informações objetivas: nome, data de fundação do grupo; nome e telefone do mestre responsável; cidade e estado a que pertence o grupo.



Figura 16: Placa da frente da empanada de Mestre Zé de Vina

Por dentro, há ainda painéis pintados sobre madeira que trazem ilustradas cenas do cotidiano. Estes painéis têm franjas de lã, ornamento que eventualmente se repete nas Quitérias, nos Cavaleiros e nos Caboclos de lança. Como cenário, eles são apenas um fundo com o qual os bonecos não interagem diretamente. Há neles também informações objetivas, como se fosse um mundo paralelo, pertencente ao mundo ficcional dos bonecos.



Figura 17: Painéis internos da empanada do Mamulengo Riso do Povo

Nota-se que a data de nascimento do mestre também está estampada nestes cenários, assim como o número do seu telefone, o nome do Mamulengo e a localidade.



Figura 18: Empanada do Mamulengo Riso do Povo em dezembro de 2006.



Figura 19: Painéis internos da empanada em dezembro de 2006.

Em relação aos períodos diferentes, notam-se mudanças na pintura dos painéis, no acréscimo ou supressão de alguma informação objetiva, na troca ou na inversão de tecidos. A tendência que predomina é a acumulação das informações visuais como se pode notar com evidência na imagem a seguir.



Figura 20: Empanada montada em agosto de 2009, Brasília, DF.

A frente completa da empanada fornece dados dos personagens, do mestre, do Mamulengo e da localidade de origem. Nesta foto ela está armada por ocasião da

apresentação num grande projeto em Brasília⁵¹ e percorrerá ainda assim composta todas as capitais da região Centro-Oeste.

A empanada é uma instalação no espaço. Nos sítios, onde o mestre costuma se apresentar é também como se fosse uma aparição na paisagem escura.

A iluminação não varia durante a cena, mas convida os olhares para aquele universo paralelo ao da vida comum. Hoje, a iluminação é elétrica, mas em outros tempos, era feita com um lampião de carbureto, sobre o qual, ouvi um interessante relato da parte de Seu Antônio Preto, amigo do mestre e pertencente a uma família de mamulengueiros. Ele diz:

Seu Antônio: Desde que eu parei, tá fazendo 32 anos que eu ‘corria’ do mamulengo [...] O finado meu pai era um mestre de mamulengo pesado...

Kaise: Como era o nome dele mesmo?

Seu Antônio: Manuel Antônio da Silva. E tio Apolônio era outro mestre de mamulengo aprovado, que era tio meu... Samuel, que morava na Cachoeira era outro mamulengueiro pesado, viu? Pedro Rosa, Pai Véio, viu? E esses home todo ele morreram cego. Bilú, Mané Bilú, [...] só tem dois home aqui, do tempo dos avó, que brinca mamulengo e que ainda conta com as vista: um é esse (refere-se a Mestre Zé de Vina) e o outro foi Du da Cocada, todo os outro morreu cego. [...] Porque na época, quando surgiu o mamulengo, quando começou esse brincar, era com o ‘caborete’ na frente da torda. A distância era essa (mostra) para o caborete aqui fora, sabe? Era uma luz muito fina e que soltava uma cinzinha, que à noite vinha caindo, vinha caindo, vinha caindo e quem tivesse uma boa vista agüentava, mas quem num tivesse, cegava. [...] meu pai morreu cego de mamulengo, meu tio morreu cego de mamulengo [...] ⁵²

Seu Antônio Preto acompanhou o mamulengo no período de 1962 a 1964, de acordo com o seu relato, tendo trabalhado com Zé de Vina, Pedro Rosa e com Mané Bilú. Chegou a se apresentar como mamulengueiro e se lembra de vários trechos de passagens. Desistiu de seguir na brincadeira por medo de se cegar com a luz do lampião, que soltava cinzas tóxicas. Na apresentação do Mamulengo Riso do Povo na Rua da Glória, ele tocou o fole de oito baixos revezado com o Seu Pedro da Cruz, tocador que tem acompanhado o mestre atualmente. Ele é irmão de um dos folgazões de Mestre Zé de Vina, Luiz Preto, contramestre e tocador.

Bonecos

Os bonecos, que já foram considerados como personagens no tópico sobre dramaturgia, aqui serão ressaltados, brevemente, os seus aspectos esculturais, sendo eles a personificação dos personagens. No caso do mestre Zé de Vina, os bonecos são construídos

⁵¹ SESI Bonecos do Mundo.

⁵² Entrevista realizada em 24 de janeiro de 2009. Lagoa de Itaenga, PE.

por diversos artesãos da região, algumas vezes sob sua orientação, para atender à tipologia que os caracteriza.

Alcure (2008) em recente artigo afirma:

No caso do boneco de mamulengo, como escultura, entendo que ele é uma espécie de condensador simbólico de significados da experiência social, é aquilo que define o mamulengo diferenciando-o de outras formas teatrais, através de seus personagens característicos, mas, sobretudo, da rede que ele suscita. Na confecção dos bonecos, as características cômicas são impressas de forma consciente pelo artesão, que busca pelas deformações faciais, ou mesmo articulando a forma “tosca” e “malfeita” como elementos objetivos do fazer rir. (ALCURE, 2008, p. 61).

O que destaco, a partir das observações desta autora, é que os bonecos condensam simbolicamente a experiência social. As entrelaçadas redes da convivência em comunidade têm nos bonecos uma expressão, como personagens, que ressaltam determinadas características físicas, fixando na escultura os aspectos vistos, como a partir de uma lupa, que seleciona e aproxima a visão. Os aspectos físicos são, portanto, indissociáveis dos aspectos simbólicos na escultura e pertencem a um conjunto de referências que os identifica.

A seguir, apresento em dois momentos diferentes, em 2005 e em 2010, a mala de bonecos do Mestre Zé de Vina. Alguns dos aspectos que podem ser observados nas duas imagens é a predominância, na caracterização dos personagens, de elementos que o identificam imediatamente dentro do contexto ao qual pertencem – carregam acessórios e objetos, misturam brilhos e cores, texturas e diversidade de formas.



Figura 21: Mala de bonecos de Mestre Zé de Vina em agosto de 2005.



Figura 22: Mala de bonecos de Mestre Zé de Vina em janeiro de 2010.

Na imagem abaixo, apresento uma pequena parcela dos bonecos de Mestre Zé de Vina, afixados na varanda de sua casa, em 2005, por ocasião de minha primeira visita à sua residência. Muitos desses que estão na imagem, em outras visitas que fiz ao mestre já eram outros, conservando-se poucos do primeiro conjunto de bonecos que registrei. Quanto a esta característica da relação do mestre com os seus bonecos, renovados de tempos em tempos, embora se conservem algumas peças do seu acervo, observo algumas circunstâncias que a motivam: a venda por necessidade financeira ou oportunidade de negócio, a troca pelo anseio de renovação ou a doação de bonecos como demonstração de estima.



Figura 23: Bonecos pendurados na varanda da casa de Mestre Zé de Vina em 2005.

Na pesquisa de mestrado de Alcure (2001), são apresentados cinquenta e três personagens com a descrição da sua tipologia, entre personagens humanos (masculinos e

femininos), animais, seres fantásticos. Sobre os bonecos de Mestre Zé de Vina, a autora expõe:

Zé de Vina, por exemplo, divide seus bonecos em duas classificações: os bonecos “principais” e os bonecos de “samba”. Os bonecos “principais” fazem uma estreita relação entre a forma e a fisionomia do boneco em si e o personagem que o define. Estes bonecos não poderão representar outros personagens, porque são de fato um determinado personagem. Dos bonecos registrados neste trabalho identifiquei os que pertencem a esta classificação: Caroquinha e Catirina, Simão, Mané Pancaru, Quitérias (com considerações que farei a seguir), João Cacundo, Chica do Cuscuz e Pisa Pilão, Padre, Cego, Inspetor Peinha, Cabo 70 e Sargento, Janeiro, Pássaro Jacu, Morte, Diabo, Goiaba, Cavaleiro, Caboclinhos, Fumador, Doutor, Xangozeiro, Cobra e Boi. Os bonecos de “samba”, como notei no decorrer das apresentações que assisti, podem variar, assumindo, até mesmo, um ou mais personagens durante o brinquedo. Isto não significa que estes personagens sejam menos importantes que os chamados “principais”. Alguns desses tipos são muito conhecidos e apreciados pelo público, não podendo ser considerados “secundários” aos demais. Cheguei a verificar em algumas brincadeiras a utilização do mesmo boneco, por exemplo, para o personagem Bambu e o Doente, ou ainda para Flor do Mundo e Ritinha, e até mesmo, para Praxédio e Zangô, entre outros revezamentos. No entanto essa escolha não é aleatória. O boneco deve corresponder às características físicas e temperamentais que compreendem e definem um determinado personagem. (ALCURE, 2001, p. 144-145).

Na pesquisa de doutorado de Brochado (2005)⁵³, é apresentado um estudo detalhado da questão da escultura do boneco, relatando as variedades, as diferentes técnicas de construção e as relações que os mamulengueiros estabelecem com os seus bonecos – tanto como escultura quanto como personagem. Sobre Mestre Zé de Vina a autora afirma:

A divisão está mais relacionada às características físicas do boneco, do que a qualquer outra consideração. O que Zé de Vina se refere como 'samba' são os bonecos que, pela suas características mais gerais, podem ser usados para mais de um personagem. Obviamente que as escolhas não são feitas de forma aleatória, pois os atributos visuais (recursos e mecanismos de controle) têm que corresponder aos atributos físicos destes outros personagens que serão representados por eles.⁵⁴ (BROCHADO, 2005, p. 236, tradução minha).

Observa-se praticamente a exclusividade da utilização da madeira conhecida popularmente como mulungu para a escultura dos bonecos e de partes dos bonecos dependendo do mecanismo de manipulação adotado.

Dessa maneira, no Mamulengo Riso do Povo existem bonecos de luva, bonecos de vara e de vareta, bonecos de luva, vara e fio e bonecos de escultura inteira, cada tipo com uma função específica no espetáculo.

⁵³ Ver tese de Brochado, 2005, p. 230-303.

⁵⁴ “The division is related more to the physical features of the puppet, than to any other consideration. What Zé de Vina refers to as 'samba' are those puppets which by their more general features, can be used for more than one character. Obviously, the choices are not made at random, since the visual attributes (features and control mechanisms) have to match the physical attributes of the other characters it will represent.”

Os bonecos de luva são, geralmente, os menores em relação à dimensão do conjunto dos bonecos. Têm a cabeça e as mãos esculpidas em madeira, o restante do corpo é confeccionado em tecido. É comum que eles portem ainda, feitos de outros materiais, acessórios de caracterização como chapéus, lenços, óculos, ou próprios do personagem como cabelos humanos ou de animal, barba de pelúcia ou de pêlo de bode. Alguns personagens que são bonecos de luva são: Zangô e Ritinha, Praxédio e Xoxa, a Cobra, Joaquim Bozó, Velho Gangrena, João Redondo da Alemanha, o Padre, o Sacristão, o Fumador, o Doutor Rodolera Pinta-Cega, entre outros.

Sobre os bonecos de luva, Brochado (2005) afirma:

De modo geral, podemos dizer que os bonecos de luva são utilizados principalmente nas cenas que exigem maior precisão de movimentos dos braços e das mãos dos bonecos, como as cenas onde estes têm de lidar com objetos, como armas (luta), caixão (cena da viúva) ou um bebê (cena Praxédio). Além disso, os bonecos de luva podem abraçar e acariciar outro boneco. Tais movimentos expressam certas facetas do comportamento humano, muitas vezes de forma exagerada, o que é imediatamente reconhecido pelo público.⁵⁵ (BROCHADO, 2005, p. 207, tradução minha).

Estando de acordo com autora, acrescento ainda a observação de que os bonecos de luva como personagens, estão, na maioria das cenas do Mamulengo, compondo pares uns com os outros em passagens de maior duração no tempo da brincadeira.

Os bonecos de vara e de vareta são quanto à dimensão, maiores que os anteriores, podendo variar também de mecanismos internos de manipulação. A vara confere ao boneco a sua verticalidade, correspondendo à sua coluna e as varetas lhe dão movimento de articulação. Nesse tipo de boneco é comum, além do mulungu e do tecido, a utilização de madeiras mais compactas e de metais com variabilidade de flexão como o ferro, o cobre e o arame. São bonecos de vara e de vareta: Caroca e Catirina, Janeiro, Quitérias (vara sem varetas), Cavaleiro, Chica da Fuba, entre outros. Os bonecos de vara, normalmente, aparecem em cenas curtas ou fazem participações pontuais em passagens de maior duração, contracenando com bonecos confeccionados com técnicas diferentes. Uma característica em cena que predomina quanto aos bonecos de vara, é a dança, alguns deles entram em cena exclusivamente para dançar, como é o caso da Dança das Quitérias.

⁵⁵ “Generally speaking, we could say that glove puppets are mostly used in the scenes that require more precise movements of the puppets’ arms and hands, such as those scenes where the figures have to handle objects, such as weapons (fight scenes), a coffin (Widow’s scene) or a baby (Praxédio scene). Moreover, glove puppets are allowed to hug and to caress another puppet. Such movements seize upon certain facets of human behaviour and express them often in an exaggerated way that is immediately recognized by the audience.”



Figura 24: Quitéria em 2005.



Figura 25: Mestre arrumando uma de suas Quitérias em 2010.

Como boneco de luva, vara e fio, cujo mecanismo objetiva oferecer expressão ao rosto do personagem, há somente Simão. Este boneco tem a boca articulada, controlada por um fio que interliga a boca e os olhos. A vara é mais curta em relação à vara dos outros bonecos, que percorrem toda a sua extensão em altura. Neste caso, a vara sustenta o boneco até metade da sua estatura e não lhe confere a mesma verticalidade que nos outros casos. Em cena, é comum ver Simão sendo manipulado quase sempre deitado, dando a impressão de dobrar-se em contraposição à rigidez física do personagem com quem ele contracena, o Capitão Mané de Almeida.



Figura 26: Mestre Zé de Vina com Simão de Lima Condessa em 2006.

Os bonecos de escultura inteira são, ou totalmente rígidos ou têm uma articulação controlada apenas indiretamente, no movimento geral da escultura. Os que contam com essa articulação geralmente a têm em um ou nos dois braços. Esses bonecos têm ainda, com frequência objetos que carregam como caracterização, tais como armas, objetos de trabalho na roça, até feixes de lenha. São bonecos de escultura inteira: Capitão Mané de Almeida, o Sargento Peinha, os Policiais ou Soldados, o Pisa-Pilão (cuja articulação é controlada diretamente). Nota-se que, com este tipo de escultura, predominam os personagens detém, nas passagens, o poder de autoridade civil e militar.



Figura 27: Chica e Capitão Mané de Almeida.

Neste tópico apresentei os aspectos visuais como suportes físicos da performance ou da brincadeira. Em comparação aos suportes do trabalho dos brincantes do Teatro Popular de Bonecos de outros estados e regiões do país, o Mamulengo da região da Zona da Mata, é o que apresenta em número e em dimensão dos materiais a maior quantidade. O tamanho dos bonecos; o tamanho e as partes que compõem a empanada; a afiação da iluminação; a amplificação do som (como foi apontado no tópico sobre a música), toda a estrutura física é

maior e, conseqüentemente, exigem uma estrutura maior para a armazenagem e para o transporte. Em função dessa questão de ordem operacional, pode ser que este Mamulengo tenha permanecido mais tempo num espaço circunscrito delimitado na sua própria região e nas localidades próximas. Suponho que este possa ser um fator que favoreceu de alguma maneira a manutenção do repertório do mestre e a familiaridade de seu público com a brincadeira.

Atualmente, o mestre viaja e participa de festivais e encontros de teatro de bonecos, mas sempre lhe é solicitado algum tipo de edição em relação ao tempo do espetáculo e/ou quanto aos temas possa vir a abordar. Ele leva todo, ou quase todo o seu material, isso faz parte da edição que ele fará de passagens a apresentar. Existe uma correspondência muito evidente entre o material de cena e o seu repertório, existem passagens que ele não brinca mais porque não tem mais os bonecos que são os seus personagens. Às vezes ele se desfaz de um ou de mais bonecos que pertencem a passagens que, como ele diz ‘o povo de hoje não gosta mais dessa passagem’, referindo-se ao seu próprio público na Zona da Mata.

1.3.4 O público no Mamulengo

No Mamulengo, há uma construção dinâmica e simultânea da cena. Sua interatividade com o público está diretamente relacionada à reafirmação dos elementos que a identificam ao contexto em que é apresentada. Essa identificação feita pelos espectadores da região, que conhecem o brinquedo e suas características, é uma garantia que o mamulengueiro tem, é uma espécie de segurança local, de que sua apresentação corresponde mesmo à tradição que está continuando, com a qual ele está comprometido.



Figura 28: Público assistindo o Mamulengo Riso do Povo na Rua da Glória.

Ao presenciar uma brincadeira de Mamulengo, o comportamento do público é um aspecto que chama atenção. Vários autores mencionaram esse comportamento expressando estranhamento ou encantamento. Borba Filho (1966), acerca da participação do público no Mamulengo afirma:

A participação do público é total, dialogando e incitando os bonecos, embora já conheça todas as histórias. A mesma coisa acontece com o mestre de cerimônia (o Mateus), que parece estar desempenhando o seu papel pela primeira vez, tal o interesse demonstrado, com os olhos brilhando, contorcendo o corpo, dando gargalhadas. (BORBA FILHO, 1966, p. 149).

Roberto Benjamim e Zaíra Cavalcanti (1981, p. 4-13) procuram desenvolver uma análise da relação do Mamulengo com o público, na perspectiva da folkcomunicação, ou seja, “(d) os processos que esses homens (que estão à margem dos centros de poder e decisão) criam e estabelecem para se comunicar, para transmitir seus valores, suas referências, seu conhecimento e seu sentimento [...] os grupos marginalizados reelaboram a sociedade e suas relações apresentando uma visão própria a sua gente, diferente e às vezes questionadora da visão ‘dominante’ e institucionalizada. (SCHMIDT, 2004, p. 2).

Brochado em um artigo publicado na revista *Móin-Móin*, enumera diversas características que potencializam a participação dos espectadores na brincadeira do Mamulengo da Zona da Mata e as diversas fórmulas que criam espécies de picos de manifestação da platéia – individualizadas ou coletivas. Acerca desse conjunto de fórmulas ela ressalta:

Os mamulengueiros possuem técnicas codificadas de longa duração, que possibilitam e estimulam a participação do público. Portanto, identificá-las, registrá-las e compreendê-las se faz necessário e urgente para que este conhecimento não se perca. (BROCHADO, 2007, p. 59).

Entendo essas fórmulas, no sentido que a autora atribui, também como procedimentos, como estratégias de cena, questão que pretendo esclarecer melhor no terceiro capítulo deste trabalho.

O lugar onde acontece a brincadeira é um fator que propicia graus diferentes de interação. Se essa interação é maior ou menor, se é mais ou menos eficiente, acrescenta-se a esta análise outros aspectos que também influenciam nessa variação de graus de interação, tais como as habilidades do mestre e do grupo que o acompanha, a disponibilidade da audiência e as condições do evento em que a apresentação vai acontecer.

Existe com frequência no teatro de bonecos uma idéia de que interatividade é solicitar ao público determinadas respostas. Como integrante de um grupo designado a julgar

espetáculos de teatro de bonecos numa mostra competitiva⁵⁶, pude observar bem como essa questão é recorrente. É importante ressaltar que a interação à qual estou me referindo para esta análise não se reduz à idéia de respostas prontas (previsíveis) e diretas às quais freqüentemente, no teatro de bonecos para crianças, são atribuídas como inspiradas no Mamulengo e, tampouco, somente à idéia de reações frente ao que é apresentado na cena. Refiro-me, a um conjunto mais amplo, que envolve as respostas e as reações, mas que são também proposições, ‘exigências’, ‘jogos paralelos’, em sua maioria, provocadas pelo desempenho do mestre em cena. Para tanto, a observação em campo foi fundamental, a assistência do Mamulengo sendo brincado na sua própria comunidade foi o que propiciou um maior número de elementos para análise.

Patrícia Dutra (1998) chama atenção para dois aspectos que foram por ela observados em campo, durante as apresentações que presenciou do Mestre Dengoso e seu Mamulengo Professor Benedito: proximidade e mobilidade. No caso do Mamulengo Riso do Povo essa seria também uma característica geral da disposição do público em relação à empanada. Dutra diz:

O modo como o público do Mamulengo comporta-se em relação ao espaço que ocupa durante a apresentação torna-se representativo de uma ação social mais ampla, e remete ao significado das experiências de proximidade e mobilidade na vida cotidiana. A maioria das pessoas fica de pé, algumas procuram lugares mais altos, de onde possam ver melhor, os pais colocam as crianças sentadas sobre os ombros, etc. Seja lá qual for a posição que assumam é sempre, em primeiro lugar, uma posição de proximidade em relação a muitas outras pessoas, e em segundo, uma posição que provisória, pois o público do Mamulengo desloca-se continuamente durante o espetáculo. (DUTRA, 1998, p. 67).

Essa observação eu também pude constatar em campo: o quanto o posicionamento do público é autônomo, de acordo com as suas próprias necessidades de movimentação que pode se dar em virtude de uma série de motivos – aproximar-se, girar em 180° para ver as outras pessoas presentes, sair da direita para a esquerda, e vice versa, passando por todas as diagonais, sentar-se ou levantar-se, parar de assistir para afastar-se e conversar e depois voltar, enfim, inúmeras possibilidades. O mestre em performance quer que o público esteja próximo, quer que ele interaja, que responda às suas solicitações, que se divirta, que jogue, que brinque. Dessa maneira, observei que o público, mesmo diante de várias possibilidades de movimentação que tem em relação àquele espaço físico, permanece no espaço de jogo durante

⁵⁶Participei em setembro de 2008 da comissão julgadora do FITA Bonecos de Angra dos Reis, RJ, onde se apresentaram 12 grupos, numa mostra em que deveríamos escolher os três melhores espetáculos.

um tempo considerável, assistindo a várias passagens, dançando quando prevalecem as músicas, rindo e comentando entre si a respeito do que estão vendo e vivendo.

O Mamulengo representa a atualização de uma memória compartilhada, que pode ser compreendida, de acordo com Halbwachs (1990), como reconstituição de experiências pessoais e sociais que se desenvolve a partir de dentro do grupo, de modo a oferecer dele um quadro de analogias no qual seus membros se reconhecem. Reconhecendo-se no e através do Mamulengo as pessoas afirmam o reconhecimento de uma identidade comum. [...] Através da repetição da brincadeira, de personagens, temas e cenas semelhantes, as pessoas que fazem parte do público do Mamulengo se reencontram, entre o passado e o presente, e sentem que assim como a própria arte, eles também se transformam enquanto permanecem os mesmos. (DUTRA, 1998, p. 71).

Ao caminhar pelo município de Lagoa de Itaenga, tanto na cidade, como entre os sítios, e nas localidades próximas pude notar que as pessoas do lugar se vestiam ou carregavam acessórios e/ou objetos também presentes na caracterização dos bonecos de Mamulengo. Os bonecos eram, portanto, caracterizados como as pessoas do lugar e esse era um aspecto a mais que favorecia a interação. Entra um boneco em cena e há uma identificação imediata: ‘Parece fulano!’ Existem brincantes que constroem bonecos semelhantes fisicamente às pessoas da sua comunidade intencionalmente. Não é o caso de Zé de Vina, pois, há muitos anos ele não constrói mais bonecos, ele os encomenda ou os compra já prontos.

Acerca da participação do público nas apresentações, Brochado (2007, p. 15) afirma: “Sendo o grupo (de espectadores) composto por pessoas conhecidas, este efeito cômico é potencializado”. Nos registros em audiovisual produzidos para esta pesquisa é observável que durante a apresentação, com a aparição de alguns bonecos o público já se manifesta, ri em reação à aparência física do boneco.

Outro aspecto que destaco em relação à participação do público é que ele participa de outras etapas que preparam o momento da brincadeira. A montagem da empanada, o ‘aquecimento’ dos folgazões (músicos), de grande parte da preparação que acontece antes da entrada do primeiro boneco em cena.



Figura 29: Público se aproxima enquanto os folgazões se ‘aquecem’.

Se um dos objetivos do Mamulengo é a diversão, há ainda outro aspecto que faço destaque na brincadeira a qualidade da brincadeira a partir das habilidades de seus brincantes. Essas habilidades podem ser aprendidas e desenvolvidas ao longo do tempo de contato com a brincadeira, como abordarei no próximo capítulo, mas é, sem dúvida, um fator que mobiliza o público. Quando o mamulengueiro é considerado bom, na sua performance, isso inclui habilidades como uma boa memória, uma voz forte e ‘moldável’, uma presença de espírito na cena, as quais, creio, estão na fala do mestre quando diz:

Mamulengo tem que ter uma decoração. Tem que ter um problema de juízo, da gente decorar. Vai pra rua, [...] Tudo que o cabra vê na rua, ele sendo um profissional, e ele querendo aumentar o trabalho dele, ele ajunta.⁵⁷

Considerando o que o mestre afirma neste trecho, ele aponta para ‘qualidades’ que são necessárias para que a brincadeira de Mamulengo interesse cada vez mais ao público. As habilidades constituem ainda um fator de diferenciação entre os artistas e o público – os dois grupos em suas heterogeneidades têm papéis específicos e diferenciados.

Apresentei neste tópico, aspectos que caracterizam o público que está familiarizado e que participa da brincadeira de Mamulengo no seu contexto específico. A abordagem aqui apresentada de forma isolada, com o intuito de pontuar algumas peculiaridades, na realidade, é um aspecto que será considerado de forma integrada com a brincadeira em diferentes momentos. A análise geral à qual me proponho está sempre considerando o público como presente, tanto como parâmetro em etapas da formação e da aprendizagem do mestre, como

⁵⁷ Entrevista com Mestre Zé de Vina em 24 de janeiro de 2009. Lagoa de Itaenga, PE.

da manutenção da brincadeira nas localidades e da construção da performance a partir das interações que, de diversas formas ajudam a constituir a brincadeira em cena.

Capítulo 2 - Aspectos formativos: aprendizagem em performance

O processo de formação do mamulengueiro é uma questão que apresento como determinante na constituição da brincadeira como um todo. A observação de determinadas especificidades desenvolvidas em função da brincadeira me revelaram possibilidades, potências, características que conferem ao mamulengueiro (e, certamente a grande parte dos artistas que compartilham desse mesmo espaço de formação) determinadas capacidades e habilidades que merecem atenção.

2.1. Observações preliminares

Durante a pesquisa de campo, gradativamente, fui acessando um contexto integrado de referências cuja familiaridade para mim foi sendo construída aos poucos. Em princípio, cada oportunidade de encontro com o mestre, além de uma rica convivência, revelava fragmentos de sua memória em narrações livres, com pouca ou nenhuma interferência minha. Espantou-me a necessidade que vi nele de me relatar a sua trajetória de vida, bem como de me ensinar trechos do seu Mamulengo. Esses trechos da brincadeira entremeavam a sua narrativa de uma forma muito peculiar. Traziam uma espécie de transposição da memória performática oriunda do momento da brincadeira, mesclando as imagens da narração dos fatos acontecidos na ‘vida real’ com as imagens do universo ficcional da brincadeira, cuja ‘concretude’ evidenciava-se como um registro físico e corporal da sua performance em cena. Os trechos das passagens, quando narrados, eram performados, com uma atuação comprometida e com notável intensidade, nos espaços do cotidiano, como na varanda de sua casa, por exemplo. Esses momentos, como numa apresentação real, mas sem tolda e sem boneco, sem acompanhamento dos músicos e sem espectadores além de mim e de mais alguém que por acaso ali chegasse, constituía uma materialidade para ele (e, de certa forma, para mim), como se estivesse vendo e revivendo o momento da brincadeira.

Posteriormente, a experiência como espectadora-participante do espetáculo em campo, que só ocorreu na terceira viagem, ressignificou para mim praticamente tudo o que tinha visto e ouvido até então. Ampliou-se o que eu compreendia da dimensão da brincadeira. A

dimensão à qual me refiro está relacionada à performance deles (do mestre e dos folgazões) em cena como resultado de um processo de aprendizagem que influenciava diretamente na constituição da brincadeira.

Sendo o Mamulengo em questão uma arte pertencente à tradição de sua localidade, podem ser observadas peculiaridades pertinentes principalmente aos conteúdos que são abordados. A abordagem dos seus temas, os seus ritmos, aspectos visuais, entre outros, aparecem com evidente referência na região geográfica onde estão inseridos. O processo de formação de seus artistas, no entanto, soma este conjunto de referências a etapas que podem ser identificadas também em outras formas teatrais populares.

A aprendizagem do mestre mamulengueiro se deu ao longo de um processo onde se conjugaram aptidões pessoais e situações de contato com o Mamulengo, bem como o interesse particular dele por essa arte e ao que pode estar relacionada a ela como possibilidade e espaço de voz dentro de sua comunidade. Este espaço gradativamente ocupado pelo artista é construído e mantido a partir da sua relação com as especificidades da brincadeira e as suas próprias habilidades diretamente a ela relacionadas.

Para desenvolver uma discussão acerca dos aspectos da formação do Mestre Zé de Vina e do seu Mamulengo Riso do Povo, procurarei elucidar algumas das questões fundamentais que a circundam. Dessa forma, a questão da tradição, da oralidade, da aprendizagem em performance são assuntos que introduzirão as duas questões principais: processo de aprendizagem do mestre como mamulengueiro e o desenvolvimento de habilidades específicas, como artista e mestre dentro da brincadeira.

2.2. A questão da tradição, da oralidade e da performance

A idéia de tradição, de acordo com diversos autores, está ligada à duração de determinado saber ou conhecimento numa linha horizontal e cronológica, ou seja, à sua constituição e principalmente, à sua permanência no tempo. No caso do Mamulengo, essa linha está relacionada aos mamulengueiros que, ao longo de algumas gerações, vêm perpetuando essa arte – certamente não concebida explicitamente como arte, mas como uma diversão, uma brincadeira, um espaço de diversificação das atividades sociais entre as longas jornadas de trabalho. A partir desses mamulengueiros, ou mestres, como alguns deles

começaram a ser chamados posteriormente, constituiu-se uma rede não-linear de transmissão oral e performática desses conhecimentos específicos. Isso pode ser observado ainda nos Mamulengos atuais da região da Zona da Mata cuja formação se dá principalmente pela observação e pela oralidade.

A essa rede, chamamos ‘linhagem’, mas não se trata de um caminho único e muito menos puro. Ao contrário, trata-se de um universo de modos de fazer a mesma arte, onde cada artista imprime as suas ‘invenções’ e a sua forma particular de fazer dentro de uma série de aspectos estruturais que se fixaram ao longo do tempo.

Precisar que tempo de fixação é esse não é objetivo deste trabalho, no entanto, serão abordadas hipóteses que favoreceram a fixação desses aspectos constituintes.

Em relação à linha do tempo, à parte do fato de acreditar-se que o Mamulengo atual é um descendente direto das tradições de teatro de bonecos da Europa medieval e renascentista, tendo supostamente, vindo nas caravelas para o Brasil com os colonizadores, ou que seja uma derivação dos teatros litúrgicos realizados no Brasil colonial para a catequização, não podemos localizar com precisão a sua constituição da forma como o conhecemos hoje.

Se o passado remoto do Mamulengo está guardado e inacessível, não é muito diferente a sua condição de ter sido documentado, questão essa mais próxima aos nossos dias. Criou-se uma situação de ‘invisibilidade’ histórica como Brochado (2005) observa:

Apesar da riqueza do teatro de bonecos nordestino, muito pouco foi escrito sobre ele. (...) Folcloristas brasileiros como Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Pereira da Costa, entre outros, que pesquisaram e escreveram sobre as tradições culturais do Nordeste, na primeira metade do século XX, não fazem referência ao teatro de bonecos. (BROCHADO, 2005, p. 6).

Mestre Zé de Vina em diferentes relatos durante a pesquisa de campo, diz não arriscar dizer quando foi que começou o Mamulengo. Ele afirma não saber nada sobre isso e diz duvidar de quem diz que sabe. Ele faz referência a mamulengueiros que ‘inventam’ uma suposta origem para o Mamulengo, mas que, na verdade, se apropriam ou porque leram, ou porque ouviram falar, de um trecho sobre isso que está no livro de Borba Filho (1966):

Existem duas versões populares para explicar o aparecimento do mamulengo no Nordeste e vale a pena apresentá-las porque são ingênuas e poéticas. A primeira delas foi recolhida por Altimar Pimentel [...] em princípios do ano de 1963. O autor da versão é o mamulengueiro Manuel Francisco da Silva [...]: “Diz-se de sua origem ter sido feita, numa fazenda do interior baiano, por uma preta escrava, uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos da ambiente, e que sua criadora pedira autorização ao seu senhor para fazer a ‘brincadeira’ e chamá-la de Capitão João Redondo em homenagem ao dono da fazenda.” A segunda versão é devida ao extraordinário mamulengueiro Januário de Oliveira, do Recife, [...]: “Temos uma pequena palestra antes das comédias do Professor

Tiridá, [...] é uma explicação sobre o início do mamulengo nordestino. É o seguinte: existia em uma fazenda no interior do nosso estado um senhor de muitos escravos [...]. Ele era rústico, perverso para seus escravos. [...] (BORBA FILHO, 1966, p. 90-91).

A história segue, onde é descrito um negro escravo chamado Tião, que depois de ser humilhado e discriminado pelo senhor, faz uma escultura dele, o envolve em panos e o coloca em cena, repetindo de maneira invertida a situação que ele e outros escravos viviam com o senhor no cotidiano. Apesar das represálias, no final ele é autorizado a continuar a brincadeira:

-Tião, de hoje em diante tu continua com essa pequena diversão, uma vez que depois do teu trabalho, cansado, tu nada tem o que fazer e nem tem diversão alguma. Continua com esse mamulengo.
Tião contente com aquilo, continuou todos os sábados fazer o mamulengo nessa cidade. E daí começou o mamulengo nordestino. (BORBA FILHO, 1966, p. 94).

Muitas vezes o mestre justificou a sua posição dizendo ‘eu não estava lá para ver e sei que quem inventou isso também não estava’. No entanto, em um trecho da tese de Alcure (2007) ele diz:

O finado Sebastião Cândido, que era meu mestre de mamulengo, falava em presepe. Então, eu estou achando que o mamulengo saiu de presepe. Porque o presepe era em cima de uma mesa, então apresentava a barquinha de Noé, apresentava Noé, apresentava aquelas histórias de santo, dos apóstolo. Adepois de presepe apareceu um curioso, aí inventou o babau. Então do presepe ele fez um babau, já era uma espécie de mamulengo. Duma figura era conhecida pelo babau. Eu não conheci o presepe, nem conheci babau. Conheci um folgazão que brincou em presepe, como Severino Rosa, como João Pança, Severino Praça. (...) porque o mamulengo saiu do presepe, do presepe foi para o babau. E de babau pra mamulengo, Invenção Brasileira, e de Nova Invenção Brasileira e então agora aí se sustentou. Não tem mais Nova Invenção Brasileira, não existe mais. Babau não existe mais. Presepe acabou-se há muitos anos. E agora o nome registrado para todo Norte e Nordeste é mamulengo. (ALCURE, 2007, p. 193).

Por inúmeras vezes, tendo em vista a minha situação como pesquisadora em campo, fui questionada pelos mamulengueiros e folgazões que entrevistei sobre qual seria a origem do Mamulengo, eles, claro, querendo uma resposta não hipotética e sim, certa e objetiva. Como jamais pude lhes oferecer tal resposta, e, calculando que o quer que eu viesse a dizer poderia ser tido como verdade e não como possibilidade, fui sincera em responder que eu não sabia também, que existem algumas idéias a esse respeito, mas que não são informações muito precisas. Diante disso, eles mesmos recorriam às suas memórias e histórias mais longínquas, relatando-me sobre o presepe; sobre os mamulengueiros mais ‘antigos’ que conheceram; sobre as ‘invenções’ de renovação do Mamulengo, enfim, eles mesmos tinham dentro do que estava ao alcance de suas reminiscências, informações históricas importantes

que, embora não marcassem o início de tudo para eles, pelo menos, os situava (e me situava também) num panorama de historicidade relacionada à arte do Mamulengo naquela localidade. Isso para mim demonstrou o quanto a memória, independente da sua não-linearidade, construída na com-vivência e na experiência compartilhada é uma importante ferramenta e uma importante fonte para a compreensão desse universo onde está o Mamulengo.

Nesta pesquisa, o objetivo não é estudar as origens do Mamulengo, embora os dados históricos sobre isso possam auxiliar na justificativa e na fundamentação da importância deste teatro. Credito a sua importância histórica na configuração atual da brincadeira e, especificamente, no caso do Mamulengo Riso do Povo, aponto isto como um fato revelador da integração dialógica ao seu ambiente sócio-cultural. A presença desta forma de teatro na sua própria localidade e em oportunidades de circulação diversas, bem como a sua compreensão mais ampla, pode vir a compor, quem sabe, novos (embora antigos) espaços de formação para artistas e bonequeiros também de outras localidades.

Relacionada à tradição, e, ainda mais à sua transmissão, adentro agora o campo da oralidade, que nos trará uma série de aspectos pertinentes ao universo em questão.

Para Zumthor (1993, p. 9, grifos do autor), “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas.”. Encaminhando-nos para uma ‘poética da voz’ interligada à performance, o autor acrescenta em outro trecho: “Um mal-entendido enevoa o horizonte, [...] por falta de distinguir *tradição* oral de *transmissão* oral: a primeira se situa na duração; a segunda, no presente da performance.” (Idem, p. 17). Para compreender os processos de transmissão da arte do Mamulengo, essa afirmação de Zumthor, conjuntamente com outras, presentes na sua obra, trouxe uma importante contribuição: a de que além do relato, da narrativa, da descrição oral do que seja o Mamulengo, das experiências que a ele estão ligadas, deve-se considerar também o seu exercício em cena e em jogo, o seu próprio acontecimento em si com todas as suas condições dialógicas inerentes, como também um espaço de transmissão e de aprendizagem. Se, como ele afirmou antes em relação à questão da oralidade, ‘somente a voz é concreta’ só temos uma situação para a que sua emissão se concretize: a performance. A performance no Mamulengo não é mais do que a sua brincadeira, ou a sua apresentação com a presença do público. Para completar essa idéia, Zumthor (1993, p. 19) afirma ainda: “Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.” Neste ponto, Albert Lord (2003) traz uma importante contribuição que entendo também pertinente ao Mamulengo:

Para o poeta oral o momento da composição é a performance. No caso de um poema literário há uma lacuna de tempo entre a composição e a performance da leitura, no caso do poema oral essa lacuna não existe, porque a composição e performance são dois aspectos do mesmo momento. (LORD, 2003, p. 13, tradução minha).⁵⁸

A idéia de composição em performance, é intuída com a insígnia de ‘improvisação’ no Mamulengo como uma característica e uma qualidade da performance do mamulengueiro. No entanto, Lord acrescenta um ponto de vista que ainda não havia sido considerado:

Nosso poeta oral é compositor. Nosso cantador de histórias é um compositor de histórias. Cantor, ator, compositor e poeta são um sob diferentes, mas *simultâneos*, aspectos (grifo do autor). Cantar, atuar, compor são facetas do mesmo ato. (Idem, p. 13).⁵⁹

Substituindo o poeta pelo mamulengueiro e, relacionando o seu trabalho aos aspectos que o formaram, dentro da oralidade, temos mesmo, se não simultaneidade, ao menos uma justaposição muito significativa. Essa característica é apontada por Lord e reforça o que venho afirmando desde o início deste capítulo, de que a formação do mamulengueiro é determinante na constituição das características da sua brincadeira. Isso acontece no sentido em que será mais a frente aprofundado neste capítulo, mas que começo a apontar aqui, como sendo uma aprendizagem que envolve a observação, a memória, a prática, a repetição, a experimentação, o desenvolvimento das aptidões pessoais, entre outros aspectos, que a princípio, parecem pertinentes a qualquer processo de formação e de aprendizagem. No entanto, estes são aspectos que, além de comporem este processo, acontecem, neste caso, num ambiente pouco ou nada letrado. Assim sendo, não é simples a resposta à questão: como esses artistas aprendem? Lord (2003) sobre isso afirma:

Será argumentado que isto é o que o poeta literário também faz. Isso pode ser verdade, mas há dois fatores na composição oral que não estão presentes na tradição escrita. Devemos lembrar que o poeta oral não tem idéia de um texto como modelo fixo para servir como seu guia. Ele tem modelos suficientes, mas eles não são fixos e ele não pensa em memorizá-los de uma forma fixa. Cada vez que ele canta uma canção ela é diferente. Em segundo lugar, há um fator de tempo. O poeta letrado tem o ócio para compor ao passo que lhe agrada. O poeta oral deve continuar cantando. Sua composição, devido sua própria natureza, deve ser rápida. Cantadores sozinhos podem e variam sua velocidade no compor, é claro, mas há limites por causa da

⁵⁸ “For the oral poet the moment of composition is in the performance. In case of a literary poem there is a gap in time between composition and reading or performance; in case of the oral poem this gap does not exist, because composition and performance are two aspects of the same moment.”

⁵⁹ “Our oral poet is composer. Our singer of tales is a composer of tales. Singer, performer, composer, and poet are one under different aspects *but at the same time*. Singing, performing, composing are facets of the same act.”

presença de uma audiência esperando para ouvir a história (LORD, 2003, p. 22, tradução minha).⁶⁰

Esses dois fatores pontuados pelo autor que são: não entender um texto como um modelo fixo, e, ter como espaço de composição o tempo simultâneo à sua performance, são, no meu entendimento, totalmente pertinentes à situação em que se encontra o mamulengueiro formado dentro da tradição. O espaço de ‘ensaio’ e de preparação do mamulengueiro para a sua apresentação, tal como o compreendemos dentro do universo do teatro em geral, de certa forma existe durante a sua aprendizagem. Mas somente na própria performance é que o mamulengueiro tem o espaço-tempo necessário para a sua composição, para o seu ‘movimento’ dentro das possibilidades e especificidades da brincadeira do Mamulengo.

Procurar compreender como o Mestre Zé de Vina entende o que fez parte da sua formação e como ele descreve o seu trabalho de maneira performática, sinalizou de imediato para mim, algumas das questões que Lord (2003, p. 25) aponta em seu texto. Como por exemplo, cito este trecho em que ele diz que: “a palavra ‘palavra’ significa ‘fala’ ou ‘pronúncia verbal’” na compreensão de quem não lê. Essa idéia pode ser aproximada a inúmeras situações vividas em campo em função desta pesquisa, e que, acredito que esteja relacionada não só à palavra falada, mas à musicalidade que a compõe e que passa por inúmeras gradações que vão da fala cotidiana ao canto, passando pela ‘recitação’ das loas. Mestre Zé de Vina demonstra para mim que a musicalidade compõe fundamentalmente sua expressão de entendimento das partes da performance e norteia o andamento de tudo o que acontece em cena. Como ilustração disso, no capítulo 1, descrevo um momento onde conferi com o mestre as loas e ele me exigiu ‘um compasso’ na leitura. Não poderia ser uma leitura branca, mas ritmada dentro da estrutura (ou do compasso) em que ele me ensinou.

Além disso, se questionado sobre como aprendeu, Mestre Zé de Vina me diz: ‘atreinei, atreinei, atreinei’. Com o poeta de tradição oral e épica abordado em Lord (2003) não é diferente:

Pode-se dizer verdadeiramente que o Cantor imita as técnicas de composição de seu mestre ou de seus mestres em vez de canções em particular. Por essa razão, o cantor não é muito claro sobre os detalhes de como aprendeu a sua arte e suas explicações são frequentemente em termos muito gerais. Ele dirá que se interessou pelas canções antigas, se apaixonou por elas (*merak*), escutou os cantores e, em então, “trabalhou,

⁶⁰ “It will be argued that this is what the literary poet does also. This may true, but there are two factors in oral composition that are not present in the written tradition. We must remember that the oral poet has no idea of a fixed model text to srve as his guide. He has models enough, but they are not fixed and he has no idea of memorizing them in a fixed form. Every time he has a song sung, it is different. Secondly, there a factor of time. The literate poet has leisure to compose at any rate he pleases. The oral poet must keep singing. His composition, by its very nature, must be rapid. Individual singers may and do vary in their rate composition, of course, but it has limits because there is an audience waiting to hear the story.”

trabalhou, trabalhou (*goni*) e pouco a pouco, ele aprendeu a cantar. (LORD, 2003, p. 24, tradução minha).⁶¹

Voltando à questão da composição em performance, trazendo mais uma vez Lord, agora reforçando a idéia de simultaneidade e ressignificando o olhar sobre o artista popular no contexto brasileiro, ele afirma:

Por vezes é difícil para nós perceber que o homem que está sentado diante de nós cantando uma canção épica não é um mero portador da tradição, mas um artista criativo fazendo a tradição. As razões para essa dificuldade são várias. Elas surgem, em parte, simplesmente pelo fato de que não temos o hábito de pensar num intérprete como compositor. Mesmo no campo da literatura oral, a maioria de nós, no Ocidente pelo menos, está mais acostumada com a balada do que com o épico, e nossa experiência é formada em grande parte pelos cantores de balada 'folk' que são meros intérpretes. (Idem, p. 13, tradução minha).⁶²

Essa afirmação, no meu entender, atenta para dois fatos importantes. Um deles, a consideração do artista tradicional como um artista criativo e ativo dentro das estruturas da sua tradição. Isso, tendo em vista, a histórica abordagem do artista popular dentro da nossa sociedade de classes, como um representante ou porta-voz quase invisível, dos menos favorecidos, creio que faz emergir aspectos que precisariam ser compreendidos de outras formas e reconhecidos como valorosos. O outro é que nós, ao nos determos a olhá-lo de certa distância, temos dificuldade de compreendê-lo e isso está ligado à nossa própria formação. Uma discussão mais aprofundada neste campo pode ser fértil e reveladora, mas, por ora, retomarei a linha a que me propus, abordando a partir de agora os aspectos que faço destaque na formação do Mestre Zé de Vina.

⁶¹ It may truthfully be said that the Singer imitates the techniques of composition of his master or masters rather than particular songs. For that reason the singer is not very clear about the details of how he learned his art, and his explanations are frequently in very general terms. He will say that he was interested in the old songs, had a passion (*merak*) for them, listened to singers, and then, 'work, work, work (*goni, goni, goni*), and little by little he learned to sing.'

⁶² It sometimes difficult for us to realize that the man Who is sitting before us singing na epic song is not a mere Carrier of tradition but a creative artist making the tradition. The reasons for this difficulty are various. They arise in part simply from the fact that we are not in the habit of thinking of a performer as a composer. Even in the realm of oral literature most of us in the West, at least, are more accustomed to the ballad than to the epic; and our experience has been formed in large part by 'folk' ballad singers who are mere performers."

2.3. Formação do Mestre Zé de Vina

O processo de formação de Mestre Zé de Vina foi iniciado ainda na infância, de acordo com inúmeros episódios que me foram relatadas e dos quais destaco, na fala do próprio mestre:

Com doze ano eu já sabia bater bombo, batia triângulo, balançava ganzá, butava buneco na mão, tudo eu fazia! Naquela alegria, de buneco, buneco, mamulengo, mamulengo. Gostava de ver aqueles boneco dançá, aqueles boneco brigá.⁶³

Pelo que ele informa neste trecho, a música foi seu caminho de entrada no Mamulengo, seguido da posição de auxiliar do mestre ou do mamulengueiro principal daquele brinquedo, e da condição de espectador, onde ele ‘gostava de ver aqueles boneco [s] [...]’.

Quanto aos mestres que fizeram parte da sua formação, ele cita Sebastião Cândido, como um marco:

Sebastião Cândido passava lá por casa [e dizia]: Ô Zé de cumade Vina vamo, meu filho, mai eu pro mamulengo, vem que eu tomo conta de você! [Zé de Vina respondia] Sim, Bastião, eu vou! [Para a mãe] Ô mãe, deixe eu ir mais Bastião, ói, ele me chamou pro mamulengo, disse que ia me dar dinheiro, mãe, deixe eu ir, deixe! [...] Aí eu ia, andava pra todo canto [...].⁶⁴

Além deste mamulengueiro, ele cita ainda Samuel, Severino Maçu, Zé Grande, Pedro Rosa, Apolônio, Antônio Biló, João Nazário, Severino da Cocada, Zé da Banana e Luiz da Serra (com quem não brincou, mas assistiu sua brincadeira). Ou seja, Mestre Zé de Vina cita pelo menos dez referências de artistas mamulengueiros com os quais teve contato, assistiu apresentações, participou da brincadeira como folgazão, como ajudante, ou como contramestre.

Sobre a maioria desses mamulengueiros temos poucas informações. Santos (1979, p. 83), dos seis mamulengueiros que apresenta em seu livro, além de Mestre Zé de Vina, apresenta também, entre esses, Mestre Luiz da Serra e Mestre Antônio Biló. Sobre Luiz da Serra (Luiz José dos Santos), cita que ele se iniciou no Mamulengo em 1928 e que aprendeu com dois antigos e famosos mamulengueiros da região: Bernardo e Mané Pretinho do Lameiro. Destacava-se por ser grande escultor de bonecos, juntamente com Pedro Rosa.

⁶³ Entrevista com Mestre Zé de Vina realizada em 14 de dezembro de 2006, em Lagoa de Itaenga, PE,.

⁶⁴ Idem.

Trabalhou com Zé Grande da Vitória e de acordo com Santos “É desse tempo a criação definitiva do seu mamulengo com o nome de Nova Invenção Brasileira.”.



Figura 30: Caboclinhos de Luiz da Serra, acervo do Espaço Tiridá-Museu do Mamulengo, Olinda, PE.

Características do seu brinquedo, que identifico como comuns também ao Mamulengo Riso do Povo, são apontadas por Santos:

A importância da música no seu espetáculo é indiscutível, chegando Luiz da Serra a declarar que ‘num tenho como fazer a brincadeira sem os instrumenteiros’, que [...] são quatro, utilizando como instrumentos o fole de oito baixos, o triângulo, o bombo e o ganzá. (SANTOS, 1979, p. 85).

E também neste trecho em que afirma:

Estruturado em passagens, o espetáculo de Luiz da Serra se desenvolve diferentemente a cada dia. Cada boneco tem sua passagem. A ordem das passagens é alterada a cada espetáculo, assim como os gracejos dos bonecos, ‘para não se parecer os outros’. Apresenta os bonecos conforme as idéias que vão surgindo no momento e a permanente intuição de agradar o público. (Idem, p. 87).

São citadas ainda as passagens: Limoeiro com Joaquim Bozó; Cego pedindo esmolas; Chico da Poica e a poica; Chica da Fuba; Cantadores; Zangô com a sua mãe e o padrasto, seu Angu; Os Glosadores; O desemprego de Simão – todas elas pertencentes até os dias de hoje

no repertório do Mamulengo Riso do Povo. Muitos outros trechos poderiam ser citados, tamanha correspondência com o Mamulengo de Mestre Zé de Vina. Evidencia-se o quanto, não só a estrutura da brincadeira tem muitos aspectos em comum, como também há muitas características presentes na relação com a tradição, expressadas no discurso do mestre sobre o seu trabalho e que certamente foram absorvidas na convivência com, por exemplo, Luiz da Serra e Pedro Rosa.

Sobre Antônio Biló (Antônio Severino dos Santos), conhecido mamulengueiro do município de Pombos, na mesma região dos outros mamulengueiros citados, segundo Santos (1979):

[...] começou a brincar como instrumenteiro do mamulengo de Zé Grande da Vitória, batendo triângulo, balançando o ganzá e depois tocando o bombo. Isso com a idade de 17 anos, em 1949. Depois, passou a manipular a Quitéria [...]. Continuou brincando com Zé Grande, fazendo todo o seu aprendizado inicial com ele: ‘Peguei a teoria todinha da brincadeira e hoje sou mestre. (SANTOS, 1979, p. 93).

Segundo Santos, Antônio Biló passou a brincar com Luiz da Serra, e, mais à frente, adquiriu o Mamulengo de Zé Grande, cujos bonecos foram confeccionados por Luiz da Serra. A partir desse momento criou o seu ‘Mamulengo Nova Invenção’, associando-se mais tarde a outro mamulengueiro chamado João Nazário.

Sobre as características do Mamulengo do Mestre Antônio Biló, Santos cita, entre muitos aspectos, que os músicos eram também considerados indispensáveis à brincadeira e que o espetáculo era composto de passagens, denominadas pelo mestre de ‘parcelas’. Simão é um personagem que é citado como um intermediador entre as passagens, onde aparecia, cantava, dizia loas introduzindo a passagem seguinte.

Um trecho do texto de Santos (1979, p. 97) que identifiquei como também presente nos relatos que registrei com Mestre Zé de Vina, diz o seguinte: “Diz Antônio Biló: ‘Cada boneco tem um nome e tem sua loa. Tem mamulengueiro novo que pensa que é só subir o boneco e dançar’. Pela fala desse mestre, entendo que há a indicação de que existem regras de cena para atuar com os personagens, de que não basta que se faça a cena de maneira aleatória, mas sim, que existe algo a ser seguido pelos mais novos, de acordo com os seus referenciais. Entendo que mesmo sendo uma curta declaração desse mestre, que ele está reivindicando a importância do que ele aprendeu como um conhecimento e que precisa ser também aprendido por outros.

Durante a pesquisa de campo, estive em Pombos e visitei com Mestre Zé de Vina, o artesão e mamulengueiro conhecido como Mestre Tonho⁶⁵. Ele nos relata como teve contato com o Mestre Antônio Biló e como se deu a sua decisão de trabalhar com o Mamulengo:

[...] convivi um pouco, um tempo pequeno com Antônio Biló, procurei aproveitar o máximo porque o meu interesse quando foi despertado, eu brincava com barro, eu moldava o barro, essa questão de escultura, desde aquela idade, desde moleque, [...], eu não trabalhava, eu brincava. Mas ele percebeu o meu talento pra esculpir e disse: ah, eu acho que você pode fazer boneco. Eu disse: Mas o que é isso? Ele fez: Mamulengo... (e Tonho perguntou) O quê é? O que é Mamulengo? Aí ele me chamou pra casa dele que inclusive era aí na frente, aí me chamou e disse assim: vem cá! Aí ele abriu um baú vermelho e azul lindo, todo é... mal acabado, na hora que ele abriu aquela caixa mágica, maravilhosa, e mostrou. Tavam todos assim, enrolado, ele abriu e me mostrou aquilo ali. [...] aí eu me encontrei, eu disse que era aquilo ali que eu queria fazer da minha vida inteira. Aí ele me mostrou, calçou e brincou, e falou alguma coisa, aí eu vi aquele ser de madeira vivi, ali brincando comigo e falando, vivo, e aquilo, na minha cabeça de criança fez assim: Tá! Acendeu um estalo, [...] aí eu comecei.⁶⁶

Sobre o Mamulengo em Pombos, com o relato de importantes momentos em que a sua própria história como mamulengueiro se misturou a trajetória dos outros, Mestre Zé de Vina relata:

O mamulengo aqui foi lançado por Luiz da Serra. Aí lá vem Zé Grande, de Vitória que era conhecido por Zé Alfredo. Mamulengo em Pombos... Lá vem Antônio Biló, [...] Antônio Biló ‘fastou-se daqui, Luiz da Serra saiu daqui foi pra Vitória. Aí ficou compadre João Nazário. João Nazário foi pro norte adonde eu moro e me trouxe pr’aqui. Aqui fiquei oito ano trabalhando o Mamulengo, aqui nessa região por aqui... Era... quer dizer... O meu nome não tava de frente, quem tava de frente era o nome de compadre João Nazário. Porque eu era o mestre que trabalhava ‘embutido’, dentro, né? De quem é o Mamulengo? É o Mamulengo de João Nazário. Aí eu trabalhei oito ano de chocalho tampado com ele. Então eu arrastei ele daqui pro norte. Lá nós passemos uma safra todinha sem o mamulengo vim praqui. Brincava sábado e domingo, brincava já lá [...]. Aí foi o tempo que eu me ‘fastei pra lá, Antônio Biló voltou e mandou buscar mai ele compadre João, e acabou-se. [...].⁶⁷

Sobre João Nazário, Alcure (2001) é a autora de uma das raras referências que encontrei sobre este mamulengueiro. Ela o conheceu em uma das suas viagens para pesquisa de campo. Pouco tempo depois, ele veio a falecer. Ela relata:

Seu João Nazaro era pequeno agricultor, trabalhando em roça própria, [...], como a maioria dos trabalhadores rurais da região. Jamais conseguiu sobreviver exclusivamente com o mamulengo, o que ocorre com quase todos os mamulengueiros. Naquela ocasião seu João não brincava há quatro anos e afirmava não valer a pena brincar nos contratos tradicionais do mamulengo, que são as apresentações no sítio. Em época mais recente, quando os mamulengueiros foram

⁶⁵ Antônio José da Silva, atualmente residente em Bonança, PE.

⁶⁶ Entrevista com Mestre Tonho realizada em 22 de janeiro de 2009 em Pombos, PE.

⁶⁷ Entrevista com Mestre Zé de Vina realizada em 22 de janeiro de 2009 em Pombos, PE.

redescobertos pelos contrerrâneos recifences e pela Secretaria de Turismo de Pernambuco, os contratos de mamulengo vinham quase todos de Recife e Olinda, os ganhos chegaram a mais do que o dobro do que tiravam nas apresentações nas localidades em que atuavam, além de serem apanhados em ônibus ou Kombi na porta de casa.

Esses contratos, porém, são esporádicos ou decorrentes dos encontros de mamulengueiros que acontecem na região, o que não estava acontecendo naquele momento.[...].

Seu João falou também da dificuldade em transportar o mamulengo, de responsabilidade do próprio mamulengueiro e, no passado, feito em lombo de burro. Todas essas dificuldades, aliadas ao modesto valor pago pelos contratos locais, em comparação com os da capital, desestimulam a continuação da brincadeira nas localidades de origem dos mestres. Outra reclamação de seu João dizia respeito à falta de estímulo por parte da Prefeitura de Pombos, que preferia contratar grupos de música em evidência por cachês infinitamente superiores aos que são pagos aos mamulengueiros e que, quando os contratava para apresentações em comícios ou festas da cidade, demorava a pagar os cachês, se de fato o fazia. (ALCURE, 2001, p. 29-30).

A situação descrita neste trecho apresenta em linhas gerais, algumas das problemáticas vividas até pelos artistas mamulengueiros da região da Zona da Mata. São situações que fazem com que muitos deles passem longos períodos sem brincar, desestimulados e desesperançosos. Alguns desistem definitivamente. Outros permanecem, oscilando entre idas e vindas, entre períodos muito propícios, com muitos contratos e oportunidades e períodos mais fracos. Tendo participado dos encontros já citados no primeiro capítulo, promovidos pelo processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular, observo que estas questões são evidenciadas nos relatos de grande parte dos bonequeiros pertencentes à tradição, em diferentes estados do país.

Essas parcerias memoráveis, no entanto, ajudaram a constituir o que é hoje o Mamulengo Riso do Povo. As especificidades do Mamulengo de cada um desses mestres constituíam uma variedade considerável e Mestre Zé de Vina relata o que percebeu de alguns deles:

[...] Mas já diferente, porque Luis da Serra já tinha um ritmo de brinquedo. Tinha um ritmo. O Simão e a Quitéria ele só botava aboiando. Então ele botava o Simão deitado no colo da Quitéria, e era somente aboiando. Entendeu como é que era? Já Zé Alfredo, que era Zé Grande, botava de outras maneira, outras passagem, a mais do que Biló, mais do que Luis. Porque Luis da Serra era um bom mamulengueiro, era um mamulengueiro por cima de tudo, pra butá boneca feme, já Zé Grande era pra boneco de samba, boneco de manipulação era Zé Grande. Antônio Biló era o mesmo sistema de Zé Grande. Boneco de samba, boneco de agradamento, porque como hoje em dia, antigamente, nós botava a Quitéria e passava horas inteira dançando com ela “tanto par de vermelho”, “tanto par de azul e não sei o quê”, “tanto pra dançar no meu chapéu”.⁶⁸

⁶⁸ Entrevista com Mestre Zé de Vina realizada em 22 de janeiro de 2009 em Pombos, PE.

Tendo em vista a configuração de tantas parcerias e de tantas referências pertinentes ao universo específico do Mamulengo, imagino que se poderiam desenhar exemplos esquemáticos da rede formada pelas relações de parceria e de aprendizagem entre os mamulengueiros. A seguir, apresento uma esquematização com um exemplo possível relativo ao Mestre Zé de Vina:



Neste esquema elaborado a partir de informações contidas na fala de Mestre Zé de Vina, citada em Alcure (2007), vemos as relações que foram acima esboçadas:

Então Biu de Sabida, eu andava atrás dele através de Sebastião Cândido, que ele era quem brincava com Sebastião Cândido. Então realmente naquele tempo que não falava em mestre, que se tivesse vivo botava até hoje, o mestre era Bastião Cândido, Bibiu de Sabida era o contramestre. Mas como naquele tempo, Bibiu de Sabida trabalhava no coice, era discípulo do coice. [...] Adepois começou a brincar os três dentro da barraca, Sebastião Cândido, Samuel e Bibiu de Sabida. Já Bastião Cândido deu um fim no mamulengo dele, vendeu. Ainda hoje eu procuro saber a quem foi que ele vendeu aquele mamulengo e eu não sei. Então ficou Samuel com um mamulengo, aí brincava Samuel, Bastião Cândido e Bibiu, e eu atrás, peruando. Então foi quando eu aprendi brincar no mamulengo mesmo. Adepois, Bastião Cândido saiu de Samuel, ficou Bibiu de Sabida já como mestre, do mamulengo de Samuel. E Bastião Cândido foi o mestre de João Pequeno, o mamulengo que tinha na Cortesia... na Cortesia, era João Pequeno. Bastião Cândido era o mestre e eu

andava peruando. Bastião Cândido brincava só, e eu segurando as bonecas e ajudando a tirar os baianos e os cocos. Ele tirava e eu acompanhava. [...] E não respondia errado, respondia certo. E ele pegando na minha mão... lá vai, lá vai, lá vai, lá vai... por aqui e aquele outro e aprendi a brincar, aí depois ele foi e me entregou a frente. Como hoje em dia, ele de mestre passou a contramestre, porque eu passei a mestre de mamulengo. Ele disse, Zé de comadre Vina já pode tomar conta de um mamulengo sozinho. João Pequeno vendeu o mamulengo a Severino da Cocada, eu fiquei brincando mais Severino da Cocada, que é conhecido por Biu Timóte... e adepois eu saí e fui brincar mais Samuel, no mamulengo de Samuel, brinquei um bocado de tempo... no mamulengo de Samuel, era eu e ele... também uns tempos eu não tou sabendo. Aí foi quando eu comprei o meu, nessa ética, comprei o meu e saí movimentando, brincando, até hoje. Ainda sou o dono do mamulengo, ainda. E tenho saudade do povo que brincou o mamulengo comigo, nessa região de Lagoa de Itaenga, Chã de Alegria, município de Feira Nova, Limoeiro, Passira... São José, como é? [...] nesses lugares eu brincava mamulengo direto, no meio do mundo. Até vir morar aqui em Lagoa de Itaenga, aí fiquei brincando no mamulengo de João Nazário... E João Nazário morando em Pombo, e eu morando em Lagoa de Itaenga, e brinquei mais ele oito anos... Oito safras brincando mais compadre João Nazário. Que o mestre de João Nazário era Antônio Biló. O Antônio Biló comprou um mamulengo pra ele, e compadre João Nazário ficou, sem ter com quem brincar. Se compadre João Nazário armava a barraca, botava a passagem do Pastoril, de São José de Nazaré, dançava aquelas bonecas mas não começava um mamulengo. Aí indicaram a ele, diz que quer ter um bom mamulengueiro, ter um bom figureiro, um bom folgazão mora em Glória de Goitá. Disse, quem é? É um tal de Zé de Vina. Está moço, mas brinca um mamulengo amolado. Ele veio no roteiro, veio no roteiro, no roteiro, desencantou-me. Aí eu fiquei brincando, brinquei com ele oito anos. Fui morar em Pombos, comprei um mamulengo também lá em Pombo, deixei ele... e Antônio Biló voltou pra ele novamente. Adepois eu parei um mês e fui brincar com ele de novo, compadre João Nazário. E ele não... naquele tempo nós brincava cinco, seis, oito brincadeiras por semana. Era sábado, domingo, segunda, terça, feriado, dia santo... não existia feriado, era mais dia santo... e brinquemos muito mamulengo. Eu e compadre João Nazário... Eu e Antônio Biló, brinquemos muito junto... Eu e o finado Du, brincamos juntos... (ALCURE, 2001, p. 178-180).

O encadeamento brevemente descrito pode ser datado no período compreendido aproximadamente entre 1952 e 1999 de acordo com as informações relatadas pelo mestre tanto à autora citada quanto a mim. Pode-se perceber que existe diferença na citação de nomes dos mamulengueiros o que é normal que aconteça já que, como afirma Ecléia Bosi (2004, p. 20), “a fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa”.

Alcure (2007) reforça ainda sobre essa rede de relações:

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).

Tendo em vista que o esquema anteriormente demonstrado seria apenas uma possível abordagem para a compreensão da rede de relações colaborativas entre os mamulengueiros,

proponho a título de exercício mais um desenho. O meu intuito com esse novo esquema é promover a visualização das referências que foram citadas pelo mestre, desta vez, sendo enfatizadas não as redes, mas cada um dos mamulengueiros que fizeram parte da formação de Mestre Zé de Vina:



Os dois esquemas são, no entanto, demonstrações próximas entre si das oportunidades de contato com o Mamulengo, de exercício e de aprendizagem, de observação atenta e de registro mnemônico e corporal. Diante dessas condições de aprendizagem, destaco então, por tópicos, alguns aspectos da formação do Mestre Zé de Vina como mamulengueiro. São estes: 1) Condição de espectador; 2) Imitação no espaço íntimo/particular; 3) Participação efetiva como aprendiz; e, 4) As primeiras apresentações como situações de teste.

2.3.1. Condição de espectador

A aprendizagem por meio da observação parece ser um dos primeiros aspectos da formação do mamulengueiro. Essa observação está ligada à experiência de ser espectador, especialmente neste caso onde o público participa de forma ativa do jogo cênico. No entanto, essa condição não está fixada em um único espaço de observação, pois o Mamulengo sendo um teatro a céu aberto, com palco montado, por exemplo, hoje numa área disponibilizada num sítio, amanhã numa rua de casas, depois numa festa de dia santo, não fixa especialmente os seus espectadores. Diante da possibilidade de circulação que tem o espectador do Mamulengo na Zona da Mata, ele pode ocupar diversas posições em relação à concentração da brincadeira, de distância e de proximidade, de ângulos diagonais de visão, de saída e de retorno ao espaço do evento, de não oficialmente, mas, de poder espiar por baixo do pano para ver como a cena é feita, são condições multiperspectivais da observação como campo de aprendizagem.

Sobre a condição de espectador Ayala (1988), em seu estudo sobre os cantadores de repente, afirma:

Na base dos processos de aprendizado das técnicas da poesia, tanto por parte do futuro repentista, quanto ao futuro apologista, está a condição de ouvinte, uma vez que o interesse pela poesia surge da audição constante de cantorias. Evidentemente, nem todos os integrantes do público tornam-se poetas ou apologistas, pois o grau de percepção da poesia varia de pessoa para pessoa. (AYALA, 1988, p. 100).

À afirmação de Ayala e, relacionando ao Mamulengo, acrescento que a condição de espectador, além de formar o mamulengueiro, forma também o público, que pela constância no contato e na participação na brincadeira, familiariza-se com ela a ponto de reconhecer seus aspectos constitutivos, embora não compartilhe com os artistas de todos os aspectos da sua execução.

A presença da platéia e a sua participação no Mamulengo pode ser um fator que contribui no interesse e na formação do mamulengueiro a partir do momento em que ele observa a repercussão positiva que a brincadeira pode provocar junto aos espectadores.

Lord (2003) também afirma como primeira etapa de aprendizagem do poeta oral a observação:

Durante o primeiro período, ele (o futuro cantador) fica por perto enquanto os outros cantam. Ele decidiu que quer mesmo cantar ou ele pode ainda não ter conhecimento desta decisão e simplesmente estar muito ansioso para ouvir as histórias dos mais velhos. Antes que ele realmente comece a cantar, ele está, consciente ou

inconscientemente, formando as suas bases. [...] Ao mesmo tempo ele está absorvendo o ritmo do canto e, por extensão, também o ritmo dos pensamentos ao serem expressos em canção. (LORD, 2003, p. 21, tradução minha).⁶⁹

Esta afirmação aponta para um aspecto ainda não tratado neste texto: a decisão em se tornar mamulengueiro. Provavelmente, no caso de Mestre Zé de Vina, essa decisão foi acontecendo aos poucos, na sobreposição da sua condição de espectador nas etapas seguintes da sua aprendizagem. Imagino que exista uma somatória de fatores que colaboram com essa decisão e que, provavelmente, estão ligadas tanto às tendências e inclinações pessoais, de expectativa de futuro, quanto às aptidões específicas que são deflagradas ao longo do processo de aprendizagem.

2.3.2. Imitação no espaço íntimo/particular

Mestre Zé de Vina descreve como ele repetia, nas brincadeiras de infância, o exercício lúdico de imitar o que assistira na noite anterior. A lembrança do terreiro cheio de gente se divertindo com o Mamulengo era atualizada na sua brincadeira de ‘ser’ no fundo do quintal de sua casa. Ele esculpia os bonecos em sabugos de milho, os pintava com carvão, fazia suas vozes, brincava de ser ele mesmo o mamulengueiro tal qual tinha visto ser brincado. Ele diz:

Eu pegava um pedaço de pau assim, corria pra casa, pegava um pedaço de carvão, aí eu fazia o olho do boneco, outro olho lá, fazia a boca, a venta [...] e naquilo eu continuei, continuei, continuei até quando eu fui dono do meu nariz.⁷⁰

A construção do esboço dos bonecos é conjugada à brincadeira no espaço particular. A repetição e a imitação são, na verdade, momentos de redimensionamento da apreensão e da organização desses saberes. Após ter brincado no espaço particular, rever a apresentação da brincadeira de Mamulengo é fator para agregar, gradativamente, elementos de repertório dramático e musical. Funciona ainda como uma espécie de treinamento e de experimentação, onde o aprendiz pode testar suas capacidades e ir imprimindo no seu corpo,

⁶⁹ “During the first period he sits aside while others sing. He has decided that He wants to sing himself or the may still be unaware of this decision and simply be very eager to hear the stories of his elders. Before he actually begins to sing, he is, consciously or unconsciously, laying the foundation. (...) At the same time he is imbibing the rhythm of the singing and to an extent also the rhythm of the thoughts as they are expressed in song.”

⁷⁰ Entrevista com Mestre Zé de Vina em 14 de dezembro de 2006, em Apoti (distrito de Glória do Goitá), PE.

uma memória corporal e performática, não apenas das características dos bonecos-personagens, mas também musical e rítmica, como se deu no caso do mestre em questão.

Para a sua gradativa e efetiva entrada na brincadeira era preciso que houvesse algum espaço para, na liberdade de mesclar memória recente e imaginação, pudesse acumular os conteúdos da brincadeira, mesmo que não tivesse plena consciência disso. Esse espaço particular cumpre essa função.

2.3.3. Participação efetiva como aprendiz

Mestre Zé de Vina conta que antigamente o aprendiz era chamado de ‘coiceiro’ – aquele que olhava por baixo do pano da empanada, no intuito de aprender como as coisas aconteciam lá dentro e levava literalmente um coice (empurrão com o pé) do mestre, que o expulsava. Ele relata: “Levei muita areia nos óio, que eu ia olhá o mamulengo assim, os cabra avoava areia nos meus olhos, tapa... tava olhando assim quando eu via pá, na cara eu saía.” Mas dentre esses ‘coiceiros’, os que perseveravam, acabavam sendo solicitados a auxiliar em alguma coisa dentro da empanada, a pegar um boneco para a cena, por exemplo.

Outro caminho de entrada na brincadeira como mamulengueiro era tornar-se folgazão⁷¹, ou seja, aprender a tocar um ou mais de um instrumento musical, dos que compõem a instrumentação da brincadeira e, aos poucos, se houver interesse e/ou necessidade, migrar para dentro da empanada como auxiliar ou como contramestre. É importante ressaltar que o folgazão só é um caminho intermediário para os que se interessam em se tornar mamulengueiros, nos demais casos, é um lugar destinado aos músicos.⁷² O auxiliar cumpre o papel de entregar os bonecos para o mestre e depois guardá-los de volta, e é uma função que exige um conhecimento mínimo de quem são os personagens do Mamulengo. Eventualmente, ele pode colocar um boneco em cena, mas só ao lado do mestre, pois a voz do personagem, neste caso, será feita pelo mestre. O contramestre, por sua vez, deve ter, em

⁷¹ Mestre Zé de Vina relata que antigamente todos os que participavam do Mamulengo eram chamado também de folgazões, independente de ser o mamulengueiro principal.

⁷² No caso do Mamulengo Riso do Povo, dentre os instrumentos tocados pelos folgazões, somente o ganzá, o reco-reco e o triângulo, sendo mais comum no caso dos dois primeiros, podem circular entre os meninos que são os pretensos aprendizes. O bombo circula somente entre o bombeiro e o contramestre e o fole de oito baixos permanece apenas com um folgazão, que é o sanfoneiro.

linhas gerais, as mesmas qualidades do mestre: conhecimento de repertório, capacidade de jogo em cena, aptidões desenvolvidas de voz, entre outros.



Figura 31: Adriano, neto e aprendiz do mestre alocando os bonecos na parte interna da empanada.



Figura 32: Um dos meninos da comunidade participando do momento diurno de aquecimento dos folgazões do Mamulengo Riso do Povo.

Durante a pesquisa de campo, para realizar os registros em vídeo dentro da empanada nas duas apresentações que registrei, dividi espaço com os ‘coiceiros’ contemporâneos, meninos que se espremem nos cantos internos da tolda para assistirem como tudo acontece no espaço oculto da brincadeira.

2.3.4. As primeiras apresentações como situações de teste

Na Zona da Mata, apresentar-se numa brincadeira de Mamulengo, colocar em cena uma passagem, funciona como um teste para o aprendiz. O momento de apresentar uma ou mais cenas pode ser uma sugestão, uma ordem do mestre ou uma circunstância irremediável, que exija que o mestre seja substituído por alguém que ele considere que tem condições de substituí-lo. Pode ser ainda resultado do tempo de convivência na brincadeira entre os integrantes do grupo e, no julgamento do mestre, ser o momento de poder contar com um contramestre novo ou como reserva. O momento acontece de forma semelhante a um ‘ritual de passagem’: o aprendiz deve demonstrar o que aprendeu, e quem vai conferir se corresponde ou não à brincadeira, além do mestre é o próprio público. Mestre Zé de Vina conta que a primeira passagem que pôs em cena foi a de Joaquim Bozó e que teve de tomar certa dose de aguardente para ter a coragem necessária para executá-la. As comparações com o mamulengueiro principal ou o mestre são inevitáveis. Existem, no entanto aspectos que servem de critério de avaliação por parte dos espectadores. Estes, mesmo que não sejam de maneira formal ou conscientemente estabelecida, são, por exemplo, o conhecimento do repertório, e a produção efetiva do efeito de riso na platéia.

O tornar-se mestre no caso de Mestre Zé de Vina, é questão bem abordada na tese de doutorado de Adriana Alcure⁷³, a quem ele informa, contemplando os dois fatores de conferência e de teste, aqui citados. Relata que foi Sebastião Cândido o primeiro a lhe conferir e lhe confiar a maestria no Mamulengo, a partir do momento em que ele, Zé de Vina, ‘tirou uma noite de brincadeira’⁷⁴, substituindo o seu mestre que estava doente. Neste caso, ele, como aprendiz, teve reconhecimento e indicação do seu mestre para brincar. Relata ainda outra ocasião, em que brincou em ‘terreno’ de outro mamulengueiro, muito reconhecido, chamado Pedro Rosa, num sítio em Feira Nova. Lá, não só o público aprovou sua brincadeira, como o próprio Pedro Rosa foi cumprimentá-lo.

Mesmo diante dessas situações de reconhecimento, ser chamado de mestre é coisa mais recente. Ele me relata que passou a adotar a palavra ‘mestre’ na frente de seu nome desde que Fernando Augusto⁷⁵ chegou em sua casa, no final da década de setenta, procurando por

⁷³ ALCURE, Adriana. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira**: uma etnografia do Mamulengo. 2007. 361 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

⁷⁴ ‘Tirar’ é termo muito usado na região com o sentido de ‘fazer’.

⁷⁵ Pesquisador do Mamulengo, bonequeiro e diretor do grupo Só-Riso de Olinda, PE.

Mestre Zé de Vina. Diz ele que respondeu: “Quem é o mestre aqui eu não sei, mas Zé de Vina sou eu”. Desde então, mandou acrescentar a palavra ‘mestre’ na placa da frente do seu Mamulengo, que na época era chamado Mamulengo Alegria do Povo.

‘Mestre’ é uma denotação também de dono da brincadeira, o que, na sua região, não significa, necessariamente, que este seja um brincante. Existem donos de Mamulengo que não brincam em sua região, assim como em outros estados do Nordeste, existem jovens brincantes que já são chamados de ‘mestre’. Mestre Zé de Vina, como dono e brincante do Mamulengo Riso do Povo, se auto-referencia em muitos espaços da brincadeira – em falas dos personagens, músicas, placa e cenários.

Constituindo o seu próprio Mamulengo

O Mamulengo Riso do Povo, já é a quarta ou quinta nova montagem (ou reconstituição) do Mamulengo de Mestre Zé de Vina, pois ele, em outras ocasiões, já se desfz completamente de todo o material de sua brincadeira – mala de bonecos, empanada, entre outros. As razões que o motivaram a se desfazer de tudo não cabem serem descritas aqui.

O Mamulengo Riso do Povo é hoje composto, além do mestre, por mais cinco a seis pessoas. A composição, no entanto não é fixa, podendo ter a qualquer tempo um integrante substituído por outro desde que domine o que for exigido para o cumprimento da função. Dentre os artistas, três ou quatro, a depender da demanda são da família do mestre, o que demonstra a predominância de uma estrutura mais familiar. Essa característica envolve aspectos importantes, tais como a criação de condições da manutenção dos saberes específicos do Mamulengo entre diferentes pessoas da mesma família (inclusive de gerações distintas, filhos e netos) e a distribuição pecuniária interna, o que é fator que envolve tanto reconhecimento de participação no trabalho familiar quanto auxilia nas questões de ordem prática e cotidiana.

Amaro e Paulo dos Santos, irmãos entre eles e filhos do mestre me relataram um pouco do seu processo de aprendizagem. Amaro neste trecho em entrevista, conta como começou:

Desde quando você participa do Mamulengo com seu pai?

Olhe, [desde] uns dez anos mais ou menos.

Uns dez anos de idade?

Sim. Ou mais pequeno mesmo. Quando eu comecei bater o triângulo eu me assentava no banco, que nem o pé encostava no chão, ficava com o pé pendurado assim de tão pequeno que eu era.

Qual foi a parte que você começou, com o quê começou a aprender Mamulengo?

O primeiro foi o triângulo com papai mesmo, né? Papai puxava o oito baixo [...] e eu no triângulo tocando, aprendendo com ele. Eu passei um bocado de dia pra aprender. Aí aprendi o triângulo [...]. Aí entrei pro zabumba. Zabumba foi meio difícil pra aprender esse negócio todinho. Aí aprendi. Triângulo zabumba, ganzá... só não sei tocar oito baixo. Era meu sonho tocar oito baixo, mais aí não chegou na minha cabeça não.⁷⁶

Amaro, como o pai, iniciou-se como folgazão, ainda na infância. A aprendizagem na música, tanto no Mamulengo quanto no Maracatu rural, tornou-o o principal tocador de bombo do Mamulengo Riso do Povo, função que ele soma à de Mateus. Tem grande conhecimento do repertório do Mamulengo e, há muito tempo ele é também contramestre, já tendo chegado a conduzir mais da metade de uma noite de brincadeira junto com o mestre. Suas qualidades em cena, como contramestre, são muito semelhantes às do pai.

Paulo também relata em entrevista desde quando começa a acompanhar o pai no Mamulengo:

Desde uns dez anos , quando ele começou a levar eu pro Mamulengo, comecei a armar barraca e comecei a treinar o triângulo, nos instrumento, falta... só falta mesmo eu aprender o bombo, é o bombo.⁷⁷

Os outros folgazões, incluindo os que são seus filhos, Amaro e Paulo, são músicos também em outras brincadeiras, como o Maracatu Rural e o Cavalo Marinho de bombo. Os conhecimentos específicos dessas brincadeiras integram-se no Mamulengo.

Diante dessas observações acerca do processo de formação de Mestre Zé de Vina, e, em complementação, de seus filhos folgazões, identifiquei dois momentos diferentes:

1) A existência de múltiplas referências e espaços de observação (convivência com mestres diferentes, acesso a várias características de atuação e da brincadeira como um todo) , que se conjuga a:

2) Processos múltiplos de aprendizagem a partir da ocupação de diversos espaços de atuação como auxiliar, como folgazão, como contramestre.

Esses dois momentos produzidos podem ser relacionados a uma das colocações que Valmor Beltrame (2001, p.108), faz acerca dos processos de formação do bonequeiro. Ele afirma que, entre três cenários de formação⁷⁸ que empiricamente foram levantados em sua pesquisa, caracterizam-se dois tipos de formação: a assistemática e a sistemática. O Mamulengo estaria na categoria de assistemática o que “não significa que esses processos de aprendizagem não tenham algum tipo de sistematização”, “assistemático é o tipo de formação

⁷⁶ Entrevista com Amaro José dos Santos, Amaro de Zé de Vina, em 25 de janeiro de 2009, em Condado, PE.

⁷⁷ Entrevista com Paulo José dos Santos, Paulo de Zé de Vina, em 24 de janeiro de 2009, em Lagoa de Itaenga, PE.

⁷⁸ Na arte do mamulengo, no grupo de teatro e na escola.

e não obrigatoriamente todo o conhecimento transmitido nesse tipo de prática”. Na realidade noto que a sistematização do conhecimento em questão existe e é organizada pelo próprio sujeito-aprendiz. Essa organização é um esforço que implica em memorizar esses diversos conteúdos, transmitidos oralmente, mas também performaticamente, como bem aponta Zumthor (1993) e Lord (2003). O processo vai acontecendo aos poucos e sem que lhe seja anunciado, o novo mamulengueiro vai transitando nas etapas de aprendizagem, sem que uma elimine a outra até que todas se tornem simultâneas na manutenção da brincadeira enquanto performance. O resultado da sua sistematização é o próprio espetáculo acontecendo em cena e com os efeitos esperados junto ao público com o qual partilha os conhecimentos empíricos da tradição.

Outro aspecto importante sobre a aprendizagem, considerando os ‘cenários’ como diz Beltrame (2001), dos processos de transmissão entre as gerações no Mamulengo, creio que estes podem ser considerados além da idéia de transmissão de pai para filho. Tendo em vista as perspectivas descritas neste capítulo, caracterizam-se também pela transmissão de uma geração de artistas para outra geração de artistas. Entre as duas situações, que não chegam a se opor, ao contrário, se complementam, percebo uma peculiaridade que as aproxima.

Na transmissão de pai para filho (como acontece no caso de Seu Antônio Preto, cuja família é de mamulengueiros e no caso de Amaro de Zé de Vina, que aprendeu com o pai) existe a noção de que o mamulengo é uma espécie de herança, um aprendizado inevitável, mas que um aprendiz só poderá se tornar, no futuro, um mamulengueiro ou por sua aptidão ou por sua capacidade de lidar com os desafios inerentes a essa arte. Na transmissão de geração a geração de artistas (como é o caso de Mestre Zé de Vina), no compartilhamento de um espaço comum de acesso ao Mamulengo, mas de interesse, sobretudo voluntário e autônomo, sua aprendizagem exige um deslocamento muito maior de sua parte em direção ao seu objeto de interesse. No entanto, para continuar dentro do universo desta arte, ‘impondo-se’ como artista dentro da comunidade, sua permanência na área está igualmente diretamente ligada à sua aptidão como artista. Em outras palavras, a aprendizagem inicial não determina o futuro do aprendiz como mamulengueiro, mas, como em qualquer área da arte ou como qualquer artista, ele permanece se conseguir conciliar o que aprendeu com o que precisa continuar aprendendo e que permite que se mantenha a brincadeira.

Tornar-se mestre mamulengueiro não determina que dali em diante a aprendizagem tenha terminado. As primeiras etapas sim, de contato e reconhecimento da brincadeira, de experimentação, de estar explicitamente na condição de aprendiz. Mas as habilidades específicas adquiridas neste processo com as etapas que se entrecruzam e se mesclam,

acrescentam no mamulengueiro outras características, que compõem a dinâmica da sua performance. As habilidades desenvolvidas o capacitam para lidar com as circunstâncias que constituem a brincadeira, e para combinar e recombinar, acrescentar ou suprimir partes que podem compor a cena. Como afirma Lord:

O cantor nunca cessa o processo de acumulação, recombinação e remodelação de temas e fórmulas e, assim, aperfeiçoa sua forma de cantar enriquece sua arte. Ele prossegue em dois sentidos: ele se move em direção ao refinamento do que ele já conhece e para a aprendizagem de novas canções. (LORD, 2003, p. 26, tradução minha).⁷⁹

O próprio Zé de Vina sinaliza essa continuidade em sua fala:

[...] se eu for assistir alguma apresentação do povo e tiver aquelas passage ali, aquelas cena, que eu vejo que dá pra mim, eu decoro, eu decoro pra aumentar mais o meu. Como assim, eu vou pro circo. Eu só tô lá até a chegada do paião. Porque tudo que o paião do circo abre a boca pra soltar do lado de fora eu vou ajunto na minha cabeça. Pra eu puxar. Do circo eu só vou atrás do paião. Tudo que o paião disser, aquelas piada, bole com um, bole com outro, mexe com um... aquilo ali eu decoro. Aquilo quando eu vou brincar no mamulengo no outro dia já tô encaicando também, em cima do público.⁸⁰

Percebo, por esta declaração do mestre, que ele procura ampliar o seu trabalho buscando mais elementos justamente para lidar com o público. Outros artistas que se utilizam também da relação direta com a platéia, são para o mestre, os mais importantes de serem observados. Ressalto ainda em sua fala, o momento que ele diz que ‘decora’ o que ‘solta’ o palhaço do circo e ‘ajunta’ na sua cabeça. Tanto a imagem de reunir o que está de certa forma ‘espalhado’ ao seu redor quanto a sua capacidade de reunir todas essas informações, reforçam para mim, as qualidades que um artista mamulengueiro deve ter diante de uma situação que para ele suscita interesse e conseqüente aprendizagem.

Assim, quais são então as habilidades que o mestre desenvolve a partir do seu processo inicial de aprendizagem e quais são as qualidades que auxiliarão no processo de manutenção da performance em cena?

⁷⁹ “The singer never stops in the process of accumulating, recombining, and remodeling formulas and themes, thus perfecting his singing and enriching his art. He proceeds in two directions: he moves toward refining what he already knows and toward learning new songs.”

⁸⁰ Entrevista com Mestre Zé de Vina em 18 de janeiro de 2009 em Lagoa de Itaenga, PE.

3.1. Aspectos resultantes da aprendizagem do mamulengueiro em performance

Considerando as etapas de aprendizagem que foram descritas, que formam o mamulengueiro, a observação é a primeira qualidade que deve ser desenvolvida. É uma observação atenta, que implica numa atenção que envolve todo o corpo. Muito do que está dado aos sentidos de quem aprende o Mamulengo não está apenas visualmente em cena, mas sonoramente também. A própria situação da apresentação, considerada em conjunto, oferece os fatores que ajudam a delimitar essas qualidades.

3.1.1. A regência e a direção de cena em cena

No jogo de cena que se estabelece, o mestre está no centro de comando das tensões todas que estão ali presentes. Do acompanhamento dos músicos, das respostas do Mateus e dos espectadores, da conferência das passagens em cena, das brechas para improvisação, das respostas a demandas imediatas, ele deve estar atento a uma quantidade considerável de elementos. A interferência do público de maneira reativa (risos, indignação) ou ativa (falando ou tocando diretamente nos bonecos, mudando de lugar diante da empanada, comendo, bebendo ou jogando) são algumas características da sua participação clara no jogo estabelecido.

A mazurca de pé, direcionada especificamente ao controle rítmico da brincadeira em cena, acrescenta o fato de que a atenção a ser desenvolvida é multiperspectival. O mestre é como um regente de orquestra que rege e toca ao mesmo tempo. Em outros tempos, como já foi mencionado no tópico sobre música no primeiro capítulo, ele chegou a usar um tamanco que potencializava toda a marcação sonora. Embora não o use mais, essa marcação e a musicalidade decorrente dela é um fator fundamental para o andamento geral do espetáculo e está presente nas falas e ações com muita evidência. Além dessa marcação indicativa de ritmos específicos e da produção de sons dentro da empanada compondo as ações dos personagens, há ainda o uso de um apito que fornece indicações objetivas aos folgazões, para iniciar ou finalizar uma execução musical.

A direção de cena em cena também acontece. Atento a tudo o que está ao seu redor, o mestre atua e dirige ao mesmo tempo em diversos momentos do espetáculo. Pensando no conjunto da apresentação, essa direção propicia momentos de explicitação de uma determinada base ou elemento de cena que deve ser seguido por um ou por todos os que participam da brincadeira, geralmente realizado a partir de sua interferência vocal que é ouvida por todos, inclusive pelo público. Além disso, ele renova a atenção dos espectadores cada vez que promove esses momentos, como pequenas ‘interrupções’ no andamento geral da brincadeira. Isso acontece, por exemplo, quando um dos folgazões erra o que estava previsto para a cena ou quando acontece algo que não foi previsto - tal como quando o mestre chama um dos folgazões ou um dos ajudantes para tirar o excesso de ‘coiceiros’ de dentro da tolda, ou quando ele precisa de alguém para auxiliá-lo com os bonecos. Em relação à cena essa interrupção também acontece e percebi que o mestre pode retomar a partir da repetição do baiano de entrada do personagem ou de algum momento importante do diálogo. Como exemplo, cito uma situação que aconteceu na passagem do Fumador, no sítio Cativo, quando o cigarro caiu involuntariamente da boca do boneco. Diante do imprevisto, o mestre contornou a situação solicitando aos tocadores que providenciassem outro cigarro e, tão logo foi atendido, retomou a cena cantando o baiano do personagem.

Em alguns momentos da brincadeira ele entrega toda a condução da brincadeira ao contramestre e ao ajudante. Este é um momento em que ele sai de dentro da empanada e anda entre as pessoas que do público, cumprimenta os conhecidos, observa. No entanto, não se desliga do que está acontecendo na brincadeira, se for necessário ele retorna imediatamente e assume, por exemplo, a função de Mateus, a qual também executa bem. Na função de Mateus e, por ser o dono da brincadeira, ele pode auxiliar no direcionamento de cena que eventualmente tenha se perdido, por exemplo, por falta de ritmo, ou por falhas em aspectos importantes do repertório.

3.1.2. O repertório

A imitação na ludicidade do brincar, entendo que seja o espaço onde vai se construindo o repertório. O repertório do mestre é o que lhe permite, em performance, variar no que apresenta ao público ao invés de seguir uma cartilha, ou um roteiro pré-estabelecido

fixo, ou, como diz Lord, se ‘movimentar’ dentro dos conteúdos da tradição. Se o mestre tem variações de entrada, de piadas, de movimentações, de bonecos-personagens disponíveis, ele tem a segurança de que se uma coisa não agrada o público, ele pode mudar de rumo com igual segurança em relação ao que antes estava sendo apresentado. O repertório de variações é também válido para, no caso dele se apresentar em lugares muito próximos, seja pela data ou pela localização, que ele possa, mesmo mantendo, por exemplo, os mesmos personagens e passagens, variar, por exemplo, nas loas e nos baianos:

Aí quando eu saía com Simão (canta): “Eu vou m’imbora mamãe, segunda-feira mamãe, eu tenho pena, mamãe, dessa redera mamãe.” “Mulhé não corte o cabelo que seu marido não quer, não faça cachorro quente, tenha vergonha mulhé” (2X). “O coroné de Paulista já veve de cara feia, de tanto receber orde do general de aldeia”. E tudo isso, é... e tem que ter. Porque se o cabra num tiver, eles se assentam ali, ele brinca meia hora, trinta hora, um minuto, uma hora que ele brinca e num tem mai, pra butar. Eu buto, mai eu apresento, e aquilo vai chegano. Vai chegano. Eu olho assim, quando eu pego um boneco já sei a rima dele, já qual é o coco dele, já sei qual é a história. O cabra diz: bota Pisa-Pilão, bota o Caso Sério, é o coco dele. E adepoi pode até dois boneco ou três sair, com uma música só, né, muda a introdução.⁸¹

Como ele diz neste trecho, o público da Zona da Mata costuma solicitar alguma passagem em especial, dependendo do dia e da circunstância. O mestre relata, por exemplo, que a passagem de Joaquim Bozó é muito solicitada, porque é de briga. Diz ainda que antigamente o povo pedia muito as Quitérias para dançar em cena, o pastoril também. Mas que hoje o pastoril, por exemplo, não atrai tanto. Durante a pesquisa de campo, o mestre atendeu a uma solicitação minha para que ele pusesse a passagem de Zangô, mas não vi, pessoalmente, o público pedir uma passagem específica.

Em relação à questão do repertório, mestre Zé de Vina usou, em uma das entrevistas que me concedeu, dois termos que remetem a ações que considero bastante pertinentes ao trabalho do mamulengueiro como antes já comentei: soltar e ‘ajuntar’. Ele diz: “Porque tudo que o paião do circo abre a boca pra *soltar* do lado de fora eu *ajunto* na minha cabeça”⁸². Aqui ele me relatava sobre o que ainda poderia influenciar no seu Mamulengo, citando, por exemplo, o caso do circo. Soltar e ‘ajuntar’ dão um caráter muito material, muito palpável para as palavras – e, no que tange ao Mamulengo dele, realmente a parte verbal, a execução da fala e dos cantos, exige a habilidade de ampliação para que se efetue a variação de intensidade, de registros vocais, de repertório. Amaro, seu filho, contramestre e tocador do bombo do seu Mamulengo diz o seguinte: “Tirador de côco é com os dois pé e as duas mão,

⁸¹ Entrevista realizada com Mestre Zé de Vina em 20 de janeiro de 2009. Lagoa de Itaenga, PE.

⁸² Trecho citado na página 91 desta dissertação.

aqui (no Mamulengo) a gente trabaia cum o juízo, e com a goela, com os pé e as duas mão, tudinho [...]”⁸³

Acrescento ainda que a noção de repertório não é somente o texto dramático, compreendido de maneira não-fixa como já foi dito, mas todos os elementos que compõem a brincadeira do Mamulengo. Cabe lembrar aqui que, como foi dito no primeiro capítulo, existe uma relação direta entre o repertório de passagens e os bonecos que estão dispostos no interior da empanada, ao redor do mamulengueiro. Cada um desses bonecos com o seu discurso, suas situações dramáticas, sua música, sua loa.

3.1.3. A voz e o ritmo

Em conversa com Paulo dos Santos, filho de Zé de Vina, sobre brincar dentro da barraca como contramestre do pai, ele relata:

Tem vez que eu faço mai tem vez que eu não faço não, quem faz mais é ele. Ele manda eu fazê e eu fico lá mudo, ele dá brabo cum eu. “Solte a voz, solte a voz! Mai eu digo: “não quero fazê não”. Aí ele dá brabo cum eu também aí eu também não faço não; ele fica brabo com eu.”⁸⁴

A voz é um importante recurso, para qualquer ator, para qualquer bonequeiro, mas para um mamulengueiro, é um recurso fundamental. Recentemente, participei de um encontro de Babau na Paraíba⁸⁵ e o mestre Luis do Babau⁸⁶ se aproximou de mim já anunciando: ‘Faço 56 vozes diferentes’, fazendo referência ao seu montante de bonecos-personagens, cada um com sua especificidade. No caso do Mestre Zé de Vina, percebo que mais do que a variação de registros vocais, a extensão da voz e a sua intensidade são qualidades que sempre o destacaram. Aliás, é por isso que ele é também conhecido como Zé do Rojão.

Em suas apresentações, em sua posição de ‘regente’, suas capacidades vocais são as que mais conduzem o andamento do trabalho. Especialmente em relação às vezes em que ele

⁸³ Entrevista realizada com Amaro José dos Santos, Amaro de Zé de Vina, em 25 de janeiro de 2009. Condado, PE.

⁸⁴ Entrevista realizada com Paulo José dos Santos, Paulo de Zé de Vina, em 24 de janeiro de 2009. Lagoa de Itaenga, PE.

⁸⁵ I Encontro do Babau da Paraíba – de 07 a 09 de maio de 2009, em João Pessoa, como parte das ações do processo de Registro do Teatro de bonecos popular do nordeste.

⁸⁶ Do município de Guarabira localizado na região conhecida como Brejo, PB.

se coloca diante da empanada, marcadamente no início e no final da apresentação, creio que se possa compará-lo a um puxador de samba enredo.

Dessa maneira, e acrescentando outros aspectos observados pelo mesmo autor, a voz não prescinde de uma performance, que envolve o corpo como um todo e que é dotada também de uma memória – tanto da parte de quem enuncia quanto da de quem a ouve.

A voz assim, “por suas modulações tanto quanto por sua recorrência, [...] gera um ritmo particular [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 168) e “os efeitos rítmicos abarcam todas as estruturas do discurso” (Idem, p. 171). Zumthor (1993) com esta afirmação ajuda a elucidar como podemos compreender de maneira mais ampla o ritmo no Mamulengo. Não somente no que diz respeito ao ritmo explicitamente musical, mas à musicalidade presente em toda a estrutura da brincadeira.

Quanto a voz considerada em cena, partindo dos personagens-bonecos durante as passagens, Brochado (2005) afirma:

Uma prática comum é a presença de uma voz e estando mais de uma figura em cena em movimento. Certamente, isso pode provocar uma confusão no espectador (...), para o público familiarizado com a ‘gramática’ da tradição, isso não representa um problema. (BROCHADO, 2005, p. 261, tradução minha).⁸⁷

A autora aponta a partir desta afirmação, dois motivos que justificariam, para o público familiarizado com a tradição, a compreensão plena do que está acontecendo em cena: a identificação do discurso como pertencente a um personagem em particular e o reconhecimento da qualidade da voz. A tipologia dos bonecos, pertinentes a determinados personagens e determinantes quanto às possibilidades de manipulação em cena, comportam também determinados discursos, reconhecíveis pelo público. Como o texto não é compreendido como um modelo fixo pelo mamulengueiro, como já foi mencionado neste capítulo, o discurso dos personagens sempre inclui informações recentes e presentes de alguma maneira no cotidiano das pessoas do público. O reconhecimento da qualidade da voz está, no meu entender ligado diretamente ao reconhecimento da intensidade da performance do mamulengueiro, o que se traduz em aspectos que envolvem agilidade com as palavras, a capacidade de improvisar dentro de estruturas versificadas, o canto, a moldagem da voz em função dos personagens, entre outros.

⁸⁷ “Another common practice is the presence onstage of more than one figure in motion, while just one voice is represented. Certainly this would provoke confusion [...] for the public who share the ‘grammar’ of this tradition, it does not present a problem.”

Ainda pertinente à correspondência entre voz e performance, tendo em vista que o Mamulengo é considerado pertencente ao universo do Teatro de Formas Animadas, dentro da empanada, observei que o mestre parecia até esquecer momentaneamente do boneco que estava em sua mão – não há preocupação de foco do olhar do boneco, verticalidade, triangulação, etc.⁸⁸ No entanto, ele mesmo, dentro da empanada, atua de maneira que se pode observar essas características, ou seja, o que ‘falta’ na movimentação do boneco do ponto de vista do teatro de animação, está presente, dentro da empanada na atuação do mestre.



Figura 33: Mestre Zé de Vina dizendo uma loa dentro da empanada.

Nesse teatro não cabem certas precisões, como em outros teatros de bonecos, a sutileza não pode predominar – é um teatro para espaços abertos, para públicos que possam ver de perto e de certa distância, com outros recursos que não são só o das ações físicas, é mais centrado na verbalização.

Mestre Zé de Vina fala muito em ritmo quando descreve a sua visão sobre o próprio trabalho. Em diversos trechos de suas declarações quanto a esse aspecto, o ritmo parece estar compreendido como composto de diversas relações dentro da brincadeira. Isso inclui os ritmos musicalmente considerados, a dialogicidade com o público, a formação e a capacidade do mamulengueiro. No trecho a seguir, Mestre Zé de Vina sinaliza essas relações:

Pruque as música do Mamulengo é diferente de outra música que é baiano, coco, baiano, coco, é isso que a gente, nós tira. A gente tira... agora o xote, essas música,

⁸⁸ Foco, verticalidade, triangulação são aspectos técnicos que compõem a manipulação de bonecos no sentido de fazer parecer que eles tenham vida própria.

essas parte, já quando a gente vai botar aquelas Quitérias, mai o povo quer, o povo quer é boneco de samba. O cabra grita logo: cadê o Bozó, cadê o Mané Pacaru, Zé de Vina cadê o cuscuz, fulano diz que quer comer cuscuz, eu quero cuscuz, aquilo tudo tem. Aí o minino vai fazer uma passage de cuscuz aí num pega a introdução do baiano, do cuscui. Pruque se ele não tiver a introdução do cuscuz, ele bota, o pessoal fica...⁸⁹

O ritmo tocado na parte musical e o ritmo considerado mais subjetivamente dentro da brincadeira é um aspecto fundamental para o mestre. Por isso foi necessário para este estudo, no capítulo anterior a atenção que foi dada à questão da música no Mamulengo.

Além desses sentidos que interpreto a partir da fala do mestre, onde muitos aspectos se somam, Alcure (2007) em observância às explicações de Zé de Vina durante a sua pesquisa de campo, sobre o ritmo aponta de forma semelhante:

A explicação que Zé de Vina dá ao que ele define como sendo ‘ritmo’ aponta para a combinação entre elementos fixos transmitidos através dessa linhagem de mestres e as variantes surgidas a partir da individualidade de cada mestre, forjada a partir de sua experiência e dos aspectos próprios à dinâmica do mamulengo. (ALCURE, 2007, p. 173-174).

As habilidades que observei como pertinentes ao trabalho do Mestre Zé de Vina, como a noção do conjunto da brincadeira, a composição em performance, a variação de intensidades, a distribuição dos ritmos, a ‘movimentação’ do mestre dentro do seu repertório, são todos elementos fundamentais construídos a partir das especificidades do seu processo de aprendizagem.

Como parte desse conjunto de especificidades e de habilidades desenvolvidas pelo mestre, durante a brincadeira, pouco adiantaria se os folgazões co-participantes da cena não tivessem também determinadas habilidades e conhecimentos desenvolvidos.

Compreendo que cada função dentro da brincadeira deve ser executada por artistas ou aprendizes com conhecimentos pertencentes a determinados campos todos pertinentes à própria função que desempenham dentro da brincadeira. Dessa maneira, imagino que, do contramestre sejam exigidas as mesmas habilidades do mestre, especialmente, as de cena com os bonecos; do Mateus, que lhe sejam exigidas as capacidades de resposta, pergunta e resposta, piada, bom conhecimento do repertório de diálogos, loas, músicas; dos folgazões, capacidade de identificação do ritmo pela mazurca de pé ou canto-solo, com a execução rítmica correspondente, tanto de base quanto de acompanhamento e repertório musical dentro do universo da brincadeira; e, por último, do ajudante, que tenha um conhecimento

⁸⁹ Entrevista com Mestre Zé de Vina em 20 de janeiro de 2009, em Lagoade Itaenga, PE.

considerável da tipologia dos personagens e de elementos que sirvam à cena, tais como determinados objetos de cena ou recursos utilizados para efeitos como o de um boneco vomitar, por exemplo.

Arrisco dizer que a brincadeira do Mamulengo Riso do Povo é o resultado de todos os conteúdos musicais, prosódicos, poéticos e performáticos organizados ao longo de um contínuo processo de formação recomposto (e recriado) a cada nova oportunidade de apresentação. Esses conteúdos não foram simplesmente ‘decorados’ mas compreendidos intuitivamente como uma estrutura que se mostra complexa para quem não tem familiaridade com ela e com as peculiaridades pertinentes à sua tradição.

Abordar esses aspectos formativos, essas etapas de aprendizagem, reforçam, no meu entender, as especificidades do Mamulengo Riso do Povo e do trabalho do Mestre Zé de Vina. Certamente, quando são apontadas essas etapas de aprendizagem, a questão não se restringe ao estudo de caso ao qual me propus nesta pesquisa. É uma abordagem que se amplia aos mamulengueiros que o antecederam e aos que lhe são contemporâneos e que compartilham com ele as mesmas situações de contato e de organização da aprendizagem, de maneira praticamente autônoma. Não há exclusividade neste processo, outros artistas populares, inseridos em outras tradições baseadas na oralidade também passam por essas etapas, como foi citado o exemplo dos cantadores de repente.

As habilidades desses artistas estão diretamente ligadas a esse conjunto de referências e de etapas de aprendizagem. Provavelmente, por mesclar elementos muito diferentes entre si, não se possa, identificar objetivamente todos os componentes da performance completa do Mamulengo Riso do Povo em cena, mas os aspectos que foram apontados neste capítulo já fornecem características que são observáveis. Os procedimentos do mestre em cena numa composição que compreende os aspectos específicos evidenciados no primeiro capítulo – a dramaturgia, aspectos visuais, aspectos musicais e especificidades do público, todos eles compostos no momento da performance, assimetricamente combinados podem fornecer indicações valiosas para se pensar no trabalho do mamulengueiro e compreender os aspectos que constituem a performance em ‘diálogo’ com o público.

Capítulo 3 – Aspectos interativos e dialogicidade: o Mamulengo Riso do Povo em cena

Neste capítulo, por meio da transcrição de passagens selecionadas⁹⁰, farei uma análise mais direcionada à compreensão do Mamulengo em cena. Os aspectos que o constituem como uma brincadeira que envolve determinados saberes, no conjunto de sua apresentação, nas habilidades desenvolvidas por seus artistas adquiridas e ressignificadas por meio de um longo processo que envolve as etapas descritas no capítulo anterior, devem ser consideradas como uma perspectiva de olhar. As passagens serão descritas e analisadas interpretativamente procurando contemplar, ao máximo, os elementos que compõem a brincadeira tais como a música, a participação do público e a performance, além do texto dos diálogos e de especificidades da encenação.

A dialogicidade é um aspecto que permeia toda a performance, pois, como poderá ser observado, parte significativa da dramaturgia dessas passagens é criada em função direta à presença do público. Este aspecto, no entanto, não acontece unicamente em relação à platéia, mas também a outros elementos fundamentais que compõem a cena. Dessa maneira, a parte musical se constitui também dialogicamente, assim como a relação em cena entre os personagens e entre os personagens e o Mateus e os tocadores.

A compreensão de dramaturgia para este estudo de caso não se resume à idéia de texto fixo, e, tanto a transcrição dos diálogos, quanto a descrição de ações performadas, devem ser consideradas dentro do recorte desta pesquisa, pautada em observações e registros realizados em campo.

Em relação à dramaturgia, referindo-se especificamente ao que observou no trabalho de Severino Alves Dias, o Doutor Babau no Mamulengo, Hermilo Borba Filho (1966:1987) comenta:

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. (BORBA FILHO, 1987, p. 99).⁹¹

Essa afirmação, altamente difundida e insuficientemente interpretada, por exemplo, por mim mesma, em outros tempos, anterior ao contato com Zé de Vina, e ao próprio

⁹⁰ As passagens transcritas, bem como uma seleção de trechos das cenas registradas em audiovisual estão em anexo.

⁹¹ BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1966.

desenvolvimento desta pesquisa, traz dois aspectos importantes que devem ser mais bem compreendidos: a questão da improvisação (que envolve roteiro de base e diálogos ‘inventados’) de acordo com o autor, e a sua relação com a platéia.

Em 2001, no grupo de teatro em que trabalho, passamos por uma experiência que, imagino, ilustra bem uma interpretação das duas questões. Montamos com bonecos de cabaça e na intenção de inspirarmo-nos no Mamulengo, um texto de Ariano Suassuna, que era o 1º Ato de A Pena e a Lei – intitulado A inconveniência de ter coragem ou Em boca fechada não entra mosquito. Como processo, utilizamo-nos dos caminhos que tínhamos mais referenciais, num trabalho que mesclava procedimentos de estudo do texto, e a construção de um estado de brincadeira, de disponibilidade para o jogo cênico a partir de brincadeiras infantis. Montamos o trabalho e apresentamos pela primeira vez para uma comunidade rural chamada Engenho das Lages, que fica numa região limítrofe entre o Distrito Federal e Goiás - próxima a Alexânia. Por melhor que tivéssemos ensaiado, o público não reagia a praticamente nada. Isso muito nos frustrou e pensamos então em solucionar transformando toda a estrutura da história em um roteiro composto de pontos de ações selecionadas, de acontecimentos fundamentais que permitiria, não nas palavras do autor, mas, nas nossas criadas, como diz Borba Filho ‘ao sabor das circunstâncias’. As apresentações que fizemos nesta base, a partir desse momento, funcionaram muito bem, no nosso ponto de vista, pois provocava o efeito que esperávamos junto ao público das comunidades rurais com os quais estávamos trabalhando. No entanto, o espetáculo se encurtou em tempo real, pois essa nossa estratégia também simplificava a história apresentada. Não sabíamos conduzir o público pelos seus próprios referenciais, pois nós não pertencíamos à sua comunidade e nem, naquele momento, tínhamos alguma idéia da importância disso no trabalho de um mamulengueiro. Experiência semelhante a essa passamos novamente, no mesmo ano, quando depois de cerca de dez apresentações em comunidades rurais, fomos nos apresentar na Universidade de Brasília, onde cursávamos a graduação. A primeira vez causou-nos o mesmo estranhamento que tivemos em Engenho das Lages – o público não interagiu, não participava. Usando da mesma estratégia, da segunda vez, contemplamos na nossa brincadeira elementos que partilhávamos no Departamento de Artes Cênicas – a paródia de alguns professores e de algumas situações que conhecíamos muito bem, pois àquele contexto nós pertencíamos. Funcionou muito bem, o público só se somava em número e em participação.

Ao conhecer o trabalho de mestre Zé de Vina e ao longo desta pesquisa, a questão do ‘roteiro’ da maneira tal como interpretávamos não faz sentido. Zé de Vina não tem um simples roteiro de ações, mas um conjunto de seqüências mais complexas, combinadas em até

certo ponto sim ao sabor das circunstâncias, mas extremamente ligada aos referenciais comuns que partilha com o seu público.

Mais à frente no seu texto, Borba Filho (1966, p. 149) acrescenta: “A participação do público é total, dialogando e incitando os bonecos, embora já conheça todas as histórias.” e, neste trecho, reconheço que o que estou chamando de ‘estruturas’, ele está contemplando com o termo ‘histórias’. Obviamente as estruturas estão incluídas nas histórias, nos enredos apresentados pelo mamulengueiro, mas também no ‘como’ ele as apresenta. Este ‘como’ é o que principalmente interessa compreender aqui – ele é o ‘provocador’ da interação dialógica e não pode ser compreendida separada da cena, da performance. Se o público conhece as histórias, é porque em alguma medida, elas se repetem e, se isso acontece, é porque, em alguma medida, as estruturas se fixam e são re combinadas e recompostas no trabalho do artista, especialmente neste contexto que envolve uma tradição à qual se pertence.

Santos (1979), ao se referir a uma característica geral da estrutura dramática no Mamulengo afirma:

A estruturação dramática no mamulengo obedece a um sistema de pequenas peças ou passagens não escritas, entremeadas por números de dança e improvisações feitas pelo apresentador – Simão, o Tiridá, o João Redondo. É um espetáculo de estruturação arbitrária, as passagens acontecendo de modo independente, sem qualquer preocupação de ligação lógica entre si. (SANTOS, 1979, p. 142).

Em relação à estruturação geral, aparentemente, combinada de maneira arbitrária e talvez até realmente sendo arbitrária em alguma medida, não pretende apresentar uma história seqüenciada no sentido que construímos em nossa tradição literária baseada na escrita. Ela se dá de outra maneira, de uma forma mais sugerida ao espectador e à sua imaginação, do que entregando o máximo de informações que, poderiam, aos poucos, até minimizar a marcada presença do público como participantes no jogo proposto na cena.

Izabela Brochado (2005) em sua tese aponta como características da estruturação geral do texto, aqui nesta pesquisa compreendida como aspecto indissociável da performance, o seguinte:

O texto do Mamulengo é apresentado numa estrutura episódica, uma vez que ele é constituído de várias cenas são selecionadas e ordenadas pelo bonequeiro no conjunto da apresentação. Atualmente, os mamulengueiros têm cerca de vinte diferentes cenas, mas que é raro que sejam apresentadas todas na mesma apresentação. O processo do bonequeiro para selecionar e ordenar as cenas atende a diversas funções. Primeiro, ele precisa fazer sua apresentação diferente da anterior e diferente também da apresentação de outros bonequeiros. Em segundo lugar, ele precisa adaptar sua apresentação de acordo com o contexto da performance (a localidade onde vai acontecer a brincadeira, a idade do público, o tempo disponível para a apresentação, etc.). Finalmente, a combinação pode ser um resultado da

reação do público e do estado físico e emocional do mestre bonequeiro⁹². (BROCHADO, 2005, p. 335, tradução minha).

Pela sua observação, Brochado, referindo-se especialmente ao contexto da Zona da Mata de Pernambuco e ao trabalho de Mestre Zé de Vina e de Mestre Zé Lopes, apresenta o fator repertório implicitamente quando fala em ‘cerca de vinte cenas’. Mais à frente em sua tese, ela quantifica o número de passagens de Zé de Vina em trinta cenas, caso este fosse apresentado em seu formato completo. Em 2006, esta autora idealizou e produziu um projeto para que Mestre Zé de Vina pudesse remontar o seu ‘Mamulengo Completo’. Acompanhei dois momentos da realização do projeto – um deles durante a sua preparação, o que coincidiu com a minha segunda viagem a campo. Neste período, tanto ouvi inúmeros relatos das passagens que o mestre ‘não colocava mais’, quanto o acompanhei na busca de alguns bonecos, feitos por encomenda especialmente para as novas-antigas passagens. Meses depois, participei de outro momento, em que tive contato com a realização do projeto, viajei por conta própria para assistir as duas últimas apresentações que ainda faltavam para acontecer (de um montante de dez apresentações) e que se consistiu na minha terceira viagem a campo, já descrita neste trabalho como uma experiência decisiva para a proposição desta pesquisa.

Felisberto Sabino da Costa (2000), em sua tese acerca das especificidades da dramaturgia no teatro de animação, afirma:

[...] a interposição do objeto na relação ator-platéia determina a sua especificidade dramática, porém, não somente o objeto, mas o jogo cênico que é estabelecido com este no tripé constituído pelo ator-manipulador, objeto e público. (COSTA, 2000, p. 23).

Em consideração ao fato do Mamulengo pertencer também à categoria do Teatro de Animação e do Teatro de Bonecos, a observação de Costa lembra-nos que, além dos conteúdos transmitidos oralmente e que verbalmente se expressam numa quantidade considerável de cenas e passagens, músicas e personagens, temos ainda o objeto, que no caso do Mamulengo é o boneco que compõe o seu jogo cênico, e é, certamente para onde converge toda a sua performance.

⁹² “The Mamulengo text presents an episodic structure, since it is made up of various scenes that are selected and ordered by the puppeteer in order to set the show. Nowadays the mamulengueiros have about twenty different scenes, but they are rarely presented all together in the same show. The puppeteer’s process of selecting and ordering the scenes serves different functions. Firstly, he needs to make his shows distinct from one another, and also from the shows of other puppeteers. Secondly, he needs to adapt his shows according to the performance context (the location of the show, age of the audience, the available time for the show, etc). Finally, the combinations may be the result of the audience’s reaction and of his own mood.”

Pensar em uma dramaturgia no Mamulengo Riso do Povo, não pode prescindir dos aspectos formativos de seus artistas. Estes aspectos a diferenciam imediatamente do que, tradicionalmente, é compreendido como uma estrutura baseada na figura de um autor, mas, neste caso, de uma rede de autores, digamos assim, tal como foi abordado no segundo capítulo. Assim, por questões formativas, históricas e sociais, a dramaturgia do objeto em questão está em um constante e lento processo de composição e de re-composição, de criação e de recriação, inerentes à uma linha vertical, à qual outras linhas se juntam e aglomeram conteúdos e formas.

A própria constituição do que sejam as passagens ou cenas do Mamulengo, observadas as suas condições de elaboração e fixação ao longo do tempo, são também muito específicas e vão formar certa quantidade de combinações em sua composição em performance. Acredito que para chegar a compreender os aspectos que compõem essas combinações, não há fonte melhor do que a própria performance em cena, observada e registrada para análise posterior. A transcrição e a descrição de grande parte dessa performance foram importantes instrumentos para procurar o que a obra informa acerca dela mesma, como dizem diversos autores.

No que consistiria, portanto, a dramaturgia no Mamulengo, dentro deste caso específico? Ampliando ainda mais a questão, Marcus Mota (2007) afirma que:

DRAMATURGIA= DRAMAT / OURGIA. A segunda parte do vocábulo aponta para realizar, fazer, trabalhar. Essa referência operativa liga-se a DRAMA, ação, acontecimento. Um dramaturgo seria um provedor de ações, um realizador de acontecimentos. Dramaturgia seria a habilidade de produzir eventos. Dentro de um processo criativo, dramaturgia pode ser compreendida como a negociação em torno da seleção e disposição de materiais que efetivam um contexto interativo entre audiência e agentes. (MOTA, 2007, p.2).

Estando de acordo com o conceito trazido por Mota e considerando a idéia de ‘evento’ e de ‘negociação’, bem como a de ‘contexto interativo’, considero que esta seja uma abordagem pertinente ao estudo de caso deste Mamulengo. A situação do mamulengueiro em performance coincide justamente na conjunção de fatores que envolvem uma série de estímulos diferentes e que se interposicionam em diferentes níveis, interferem-se durante a brincadeira.

3.1. Apresentação de aspectos do espetáculo no conjunto

Diferentemente do Capítulo 1, onde descrevo separadamente quatro aspectos que selecionei como fundamentais (dramaturgia, musicalidade, visualidade e público) aqui procuro desenvolver uma linha de pensamento mais articulada com a encenação da maneira como ela realmente acontece, a partir dos registros que foram produzidos em campo. Dessa forma, apresentarei sistematicamente, por meio de texto, de imagens e de tabelas esquemáticas a organização geral do espetáculo para depois adentrar nas especificidades observadas nas passagens em cena.

Na tabela a seguir, apresento, portanto, a seqüência de passagens realizada durante as duas apresentações gravadas em audiovisual para estudo nesta pesquisa.

Apresentação em 17 de janeiro de 2009 Local: Sítio Cativo (Glória do Goitá) 13 Passagens apresentadas	Apresentação em 24 de janeiro de 2009 Local: Rua da Glória (Lagoa de Itaenga) 11 Passagens apresentadas
Caroca e Catirina	Caroca e Catirina
Janeiro	Zangô e Ritinha
Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria	Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria
Mãe de Simão	Janeiro
Sacristão e o Padre	Tá pra mim, tá pra você
João Redondo da Alemanha, Joaquim Bozó e a Polícia	Polícia
Goiaba, Quitéria e pai de Quitéria	Caboclinhos
Polícia	Chica da Fuba e Pisa-pilão
Dança das Quitérias ⁹³	Fumador e glosador
Tá pra mim, tá pra você e a cobra	Fumador e Doutor Rodolera Pinta Cega
Praxédio e Xoxa	Dança das Quitérias
Bambu e a Morte	Bambu e a Morte
Fumadô e Doutor Rodolera Pinta-Cega	
Caboclinhos	
Dança das Quitérias	

⁹³ A Dança das Quitérias não é considerada pelo mestre como passagem e sim como diversão, entremeio entre passagens. Optei por citá-la na seqüência de cada apresentação por ocupar um espaço significativo de tempo em cena. A contagem das passagens seqüenciadas respeita a opinião do mestre.

Em duas apresentações, Mestre Zé de Vina apresentou um total de dezesseis passagens diferentes. Dessas, oito se repetem. Todas elas comportam algumas variações, envolvendo a inclusão de algum personagem, a variação de baianos e de loas de entrada de personagens e variam também no tempo de duração da cena, estendendo ou encurtando de acordo com os efeitos de receptividade junto ao público. As cenas que se repetem são: 1) Caroca e Catirina; 2) Janeiro; 3) Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria; 4) Polícia; 5) Fumador e Doutor Rodolera Pinta Cega; 6) Tá pra mim, Tá pra você; 7) Bambu e a Morte; 8) Caboclinhos.

Numa análise geral, a passagem que inicia a brincadeira - Caroca e Catirina - parece delimitar um primeiro aspecto comum entre as duas apresentações e que demarca a abertura de tudo o que se refere à cena com os personagens - bonecos. Depois, a seqüência na tabela apresenta mais duas passagens coincidentes - Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria e Bambu e a Morte – a primeira, passagem que costuma ser apresentada na primeira metade do espetáculo e, a segunda, na segunda metade. No entanto, não seria correto afirmar que elas tenham correspondido durante a apresentação como uma regra, na realidade cada uma delas fez parte de combinações diferentes e com públicos também diversos.

A tabela que brevemente apresentei foi inspirada em procedimento semelhante presente na tese de Brochado. No referido trabalho, ao invés de duas, estão presentes as seqüências de passagens de quatro apresentações, dispostas em tabela semelhante.

A visualização do espetáculo por este ponto de vista, da listagem de cenas, nos revela que de todas as passagens apresentadas, somente uma está sempre no mesmo lugar durante a brincadeira – a de abertura - Caroca e Catirina. A combinação das cenas que se seguem, parece totalmente aleatória num primeiro momento. No entanto, não se pode deixar de considerar que essa combinação está, na realidade, sendo composta em performance e em dialogicidade interna (entre os artistas) e externa (junto ao público). Esta situação promove interações quase imensuráveis. Cito a tabela de Brochado (2005, p. 301)⁹⁴ para exemplificar a quantidade de combinações diferentes que podem existir e que, a cada nova apresentação do Mamulengo Riso do Povo é recombinaada.

⁹⁴ Optei por deixar a tabela no idioma em que foi escrita originalmente por entender que este aspecto não interfere neste caso à compreensão.

Show 1	Show 2	Show 3	Show 4
Number of Scenes 13	Number of Scenes 08	Number of Scenes 15	Number of Scenes 11
Feira Nova 21/12/2003	Usina Cachoeirinha 25/12/2003	Vitória de St. Antão 30/01/2004	Lagoa de Itaenga 06/03/2004
Caroca and Catirina	Caroca and Catirina	Caroca and Catirina	Caroca and Catirina
Simão, Mané Pacaru and Quitéria	Simão, Mané Pacaru and Quitéria	Simão, Mané Pacaru and Quitéria	Vila Nova, Paiança and Baiana
Joaquim Bozó and João Redondo da Alemanha	Chica-do-Cuscuz and Pisa-Pilão	Joaquim Bozó and João Redondo da Alemanha	Simão, Mané Pacaru and Quitéria
Frescal, Inspetor Peinha, Cabo 70 and Sargento	Joaquim Bozó and João Redondo da Alemanha	Frescal, Inspetor Peinha, Cabo 70 and Sargento	Dance scene
Mane Foié Fotico	Dance scene	Chica-do-Cuscuz and Pisa-Pilão	Politician and voters
Glosadores	João Carcundo and Frevo	Doctor and Sick-man.	Chica-do-Cuscuz and Pisa-Pilão
Chica-do-Cuscuz and Pisa-Pilão	Frescal, Inspetor Peinha, Cabo 70 and Sargento	Dance scene	Joaquim Bozó and João Redondo da Alemanha
Doctor and Sick-man	Caboclinhos	Zangô, Ritinha and Seu Angu	Widow and Policemen
Dance scene	Dance scene	Priest and Sacristan	Frescal, Inspetor Peinha, Cabo 70 and Sargento
Bom- na- Rasteira and Dois-mais-um		Caboclinhos	Zangô, Ritinha e Seu Angu
Priest and Sacristan		Praxédio and Ritinha	Dance scene
Caboclinhos		Blind-men and Guide	Caso Sério, Xoxa and the snake
Zangô, Ritinha and Seu Angu		Janeiro-vai-Janeiro-vem	
Dance scene		Glosadores	
		Vila Nova, Paiança and Baiana	

Assim, a simples observação das combinações de passagens que são feitas pelo mestre informa, objetivamente, poucos padrões de procedimento, vistos dessa maneira, isoladamente. A passagem de abertura, Caroca e Catirina, tendo em vista o quantitativo de cenas que se seguem representa um modo de começar a brincadeira – que comporta variações internas na sua estrutura. Apesar da presença repetida de algumas cenas em todas as apresentações do espetáculo, entendo que, possivelmente, essas cenas representem um núcleo mínimo de repertório para compor o espetáculo.

3.2. Apresentação das passagens em cena

Apresento agora o estudo direcionado a uma seleção de seis passagens: 1) Caroca e Catirina; 2) Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria; 3) Fumador e Doutor Rodolera Pinta Cega; 4) Padre e Sacristão; 5) Zangô e Ritinha; 6) Bambu e Morte e, 7) Chica da Fuba e Pisa-pilão. Lembrando da classificação empreendida na pesquisa de Brochado, a primeira, como também foi demonstrada no tópico anterior, é uma passagem de abertura; a segunda, a terceira, a quarta, a quinta e a sexta são consideradas pela autora, passagens de enredo (as três primeiras de farsa e sátira social; a quarta, a quinta e a sexta de moralidade); e, a sétima, passagem para coleta de dinheiro.

Dentro da proposta que me faço nesta pesquisa, no entanto, considerarei as passagens dentro de uma abordagem um pouco diferente. Procuo nelas identificar, os aspectos que favorecem a dialogicidade, bem como a ‘aplicação’ das habilidades que identifiquei como fundamentais para a composição em performance e que foram apontadas durante toda a pesquisa. Pretendo, portanto, apresentar características do espetáculo em cena. A seleção de passagens foi inevitável, tendo em vista o quantitativo que foi levantado.

O processo de dividir as cenas em momentos ou blocos onde identifiquei determinadas características é apenas uma possibilidade de análise, uma proposta para favorecer a compreensão. Procuo, em cada uma delas, contemplar os procedimentos (ou estratégias) observados na performance do mestre – a partir das falas, da atuação e, em linhas gerais, os efeitos provocados junto ao público. É importante ressaltar que das sete passagens escolhidas, apenas cinco estão contempladas nessa proposta que faço em dividi-las em blocos. As duas restantes, apresentam significativas diferenças e serão portanto, abordadas de outra forma.

Para começar a explanação acerca das passagens, apresento um resumo de cada uma delas, procurando contemplar aspectos gerais de enredo, de correspondências entre a estrutura dos bonecos e as características gerais dos personagens. Após esse panorama sobre cada uma das cenas, apresentarei, enfim, o resultado da identificação de diferentes procedimentos observados nas cenas.

3.2.1. Apresentação das passagens selecionadas

Passagem de Caroca e Catirina

Esta é uma passagem de abertura do Mamulengo com os bonecos. A dupla que aparece em cena é um casal recém casado. Caroca é o marido, que anuncia a todos que está casado agora, e manifesta sua felicidade em dedicar-se a sua esposa. Catirina, a esposa, desde que entra em cena ignora Caroca a maior parte do tempo enquanto conta suas peripécias com outros homens e diz que quer ainda encontrar outros. Ela paquera com os que estão na platéia e com os tocadores do Mamulengo. A oposição de interesses entre os dois personagens é clara, enquanto Caroca só tem olhos para Catirina, ela tem mais interesse nos outros homens.

Os bonecos que são esses personagens fisicamente construídos e postos em cena nos dão indícios claros das características desses personagens:

Caroca: Boneco de vara, com a articulação dos braços solta, e a das pernas controladas por duas varetas ligadas aos pés. Na sua entrada dançante, é evidente a liberdade das pernas em contraposição ao tronco, criando o efeito cômico de independência entre pernas e tronco. O boneco é negro, com vestes muito coloridas e se assemelha muito à figura do Mateus do Cavalinho Marinho. No Mamulengo de outros mestres, Caroca pode ser também capoeirista.

Catirina: Boneco de vara, com a que liga os braços aos ombros. Os cotovelos são esculpido numa posição com tensão (com um ângulo de 90°), e com a articulação dos quadris controlada por um mecanismo interno que permite movimentos verticais (de cima para baixo e vice-versa) que compõem com a fala e com as intenções da personagem em cena. Catirina é negra, usa blusa e saia coloridas e ornamentos (brincos, colares).

Caroca e Catirina é também uma dupla que aparece em outras brincadeiras tais como o Cavalinho Marinho (da mesma região) e o Bumba-meu-boi, presente em várias partes do país.



Figura 34: Passagem de Caroca e Catirina apresentada na Rua da Glória, em Lagoa de Itaenga, PE.

Passagem de Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria

Esta passagem é a que mais explicitamente trata do tema ‘trabalho’. Das apresentações que a assisti observei que, predominantemente, esta é a segunda passagem apresentada na estrutura geral da brincadeira, podendo, quanto a isso, ocorrer variações tal como já foi mencionado. Capitão Mané de Almeida (ou Mané Pacaru ou Mané Paulo) está precisando de um empregado e entra em cena para anunciar isso. O Mateus indica Simão que está desempregado. A situação principal gira em torno disso e do desenvolvimento da relação entre eles, de patrão e empregado – a maior parte do tempo – em negociação de ser ou não ser contratado. O personagem que mais predomina na cena é Simão, que poderia ser comparado a um João Grilo ou Pedro Malazartes. Ao contrário de outros empregados da tradição do teatro de bonecos popular do Brasil, ele é branco e não negro como de costume. O seu correspondente é conhecido pelo nome de Benedito, Cassimiro ou Baltazar. Quitéria é a terceira personagem, que aparece em cena. Ela é a esposa do Capitão e é, de certa maneira, tratada como uma de suas propriedades.

Os bonecos apresentam características bem distintas:

Simão- Boneco de luva, vara e fio, com articulações que permeiam essas três técnicas. Na cabeça, a boca e os olhos compartilham de uma articulação comum, controlada por um fio, ao abrir a boca ele vira para cima os olhos. Apesar da meia-vara que sustenta a sua cabeça, a maior parte do tempo ele está fora do seu eixo vertical, variando muito oposição entre as posições de olhar para cima e de olhar baixo. Os braços são manipulados diretamente pela mão do manipulador, como é inerente à técnica de luva. Pela quantidade das articulações que

possui, é um boneco para ser manipulado sozinho, por um manipulador só, sem o que, limitam-se as suas possibilidades de movimento.

Capitão Mané de Almeida – Boneco de escultura de corpo inteiro tem apenas os braços articulados, no entanto, sem controle direto, a movimentação dos braços é uma consequência do movimento do corpo como um todo.

Quitéria – Boneca de vara, com o corpo todo esculpido em madeira, com articulação do quadril e dos braços. Em relação aos outros bonecos humanos do mamulengo (em contraposição aos bonecos do universo imaginário, tais como a morte ou o diabo) é a de maior dimensão física. Tem cabelos de canecalon⁹⁵, e é muito paramentada, com vestido, colares, óculos, brincos, relógio, crachá. Sua indumentária é muito detalhada, usando inclusive roupas íntimas.



Figura 35: Passagem de Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria sendo apresentada na Rua da Glória, em Lagoa de Itaenga, PE.

⁹⁵ Os cabelos podem ser sintéticos (de canecalon, por exemplo) ou naturais.



Figura 36: Simão e Quitéria dançando. Lagoa de Itaenga, PE.

Passagem Zangô, Ritinha e Sr. Angu

Esta passagem apresenta o encontro entre um filho, Zangô e sua mãe, Ritinha. Na versão que está aqui considerada existe uma ênfase na história da mãe tratada de maneira muito cômica – são satirizadas a sua profissão de costureira, passadeira e engomadeira; os seus casamentos que sempre a deixavam viúva cedo demais; os seus filhos e por fim o seu atual marido, Seu Angu. Zangô é um filho que se perdeu da mãe, andou pelo mundo, e, depois de vida aventureira, volta em busca da exclusividade da atenção de sua mãe. Provavelmente por este motivo ele não aceita que sua mãe esteja acompanhada de um novo marido. Tão logo ele é apresentado ao seu padrasto, ele o mata, matando também a sua mãe – não diretamente – mas de desgosto por ter ficado mais uma vez viúva, tal como o público já tem conhecimento. Os personagens são todos bonecos de luva e não têm, necessariamente, uma caracterização física específica – a não ser Seu Angu, que, como todos os personagens velhos do Mamulengo Riso do Povo, tem uma aparência animalesca, com uma quantidade excessivamente grande e desproporcional de pelos no rosto.



Figura 37: Zangô e Ritinha em cena.



Figura 38: Chegada do personagem Seu Angu na cena de Zangô e Ritinha

Passagem do Padre e do Sacristão Tobias

Nesta passagem é apresentada uma parte da rotina dos clérigos da Igreja Católica, o momento da confissão. O Sacristão Tobias tem uma participação pontual, mas marcadamente é apresentado como um bajulador do Padre, uma das autoridades importantes dentro do universo de formação social onde o Mamulengo se constitui. O Padre atende o público e atende a duas personagens femininas – uma mulher negra e uma mulher branca. O tratamento que ele dá a cada uma é absolutamente oposto, com a negra ele simplesmente não quer conversar, diz que confissão é só no domingo, entre outras coisas; com a branca, ele se aproxima, fala no ouvido, faz perguntas. No entanto, é a branca que, no final, canta para ele uma pequena canção onde ele aparece como um bajulador e beberrão. O Padre e Sacristão são bonecos de luva e seu figurino os identifica imediatamente, especialmente o do Padre, com túnica preta e tule branco, no alto de sua cabeça tem pintado uma pequena careca. A moça negra é semelhante à Catirina, só que sem a articulação do quadril. A moça branca é igual a uma Quitéria, filha ou esposa do capitão.



Figura 39: Sacristão Tobias e Padre na apresentação realizada no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE.

Fumador e o Doutor Rodolera Pinta Cega

Esta passagem, também conhecida como o Doutor e o Doente, apresenta o Fumador como um sujeito que gosta da vida, gosta de comer, beber, namorar e fumar que, de repente começa a se sentir mal. O boneco, de luva, pelo mesmo orifício que fuma também vomita, no auge de sua repentina doença. Esse personagem costuma também participar da cena dos glosadores, dizendo loas e desafios, bebendo aguardente e depois vomitando. O Doutor Rodolera Pinta Cega é, sem dúvida, mais uma das sátiras que aparecem no Mamulengo a uma figura de poder social, mas com pouca credibilidade no cotidiano conhecido desse público. Seu nome completo: Doutor Rodolera Pinta Cega Freio de Amansá Bobo, Onde eu Boto o Dedo, Urubu Bota o Bico – lhe confere, no meu entender, importância pela extensão⁹⁶, mas ineficiência pelo ‘pinta cega’, ‘amansá bobo’ e, por fim, por ter mais serventia quando o sujeito já está morto ou quando ele mesmo provoca a sua morte com ‘onde eu boto o dedo, urubu bota o bico’. O Doutor é também um boneco de luva, caracterizado como um homem branco e vestido de branco. A cena satiriza ao extremo todos os envolvidos nela – o Doutor, o Doente, o Mateus, os espectadores.

⁹⁶ É comum a extensão do sobrenome de um personagem indicar que ele é importante, pois, pressupõe que ele pertence a uma linhagem.



Figura 40: O Doutor e o Fumador em cena.

Por ora, apresentarei os blocos de estrutura de cena que identifiquei nestas passagens. As passagens seguintes, de Bambu e a Morte e de Chica da Fuba e Pisa-Pilão, também escolhidas para compor este momento da apresentação da pesquisa serão analisadas mais à frente, pois diferem significativamente dos procedimentos identificados nas passagens apresentadas na tabela a seguir. As características de cada uma das nomenclaturas utilizadas estão descritas em seguida à apresentação da tabela.

Tabela dos blocos estruturais das passagens selecionadas

1. Caroca e Catirina	2. Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria	3. Zangô, Ritinha e Seu Angu	4. Padre, Sacristão	5. Fumador e Doutor Rodolera Pinta-Cega
Apresentação prévia do primeiro personagem	Apresentação do primeiro personagem	Apresentação do primeiro personagem e prenúncio do segundo personagem	Apresentação do primeiro personagem	Apresentação do primeiro personagem
Chegada efetiva do primeiro personagem	Abertura para participação direta do público e prenúncio da chegada do segundo personagem	Apresentação prévia do segundo personagem	Abertura para participação direta do público	Abertura para participação direta do público
Prenúncio da chegada do segundo personagem	Apresentação prévia do segundo personagem	Chegada efetiva do segundo personagem	Prenúncio da chegada do segundo personagem	Retomada da apresentação do primeiro personagem
Chegada efetiva do segundo personagem	Chegada efetiva do segundo personagem	Encontro dos dois personagens	Chegada efetiva da segunda personagem	Prenúncio (situação de) para a chegada do segundo personagem
Encontro dos dois personagens	Encontro dos dois personagens	Entrevista	Encontro dos dois personagens	Apresentação do segundo personagem
Abertura para participação direta do público	Entrevista e desenvolvimento do assunto principal	Abertura para participação direta do público	Abertura para participação do público e saída do segundo personagem	Chegada efetiva do segundo personagem
Despedida/encerramento	Retomada da entrevista	Retomada da situação/assunto principal (objetivo da cena)	Prenúncio da chegada do terceiro personagem	Encontro dos dois personagens e entrevista (simultâneos)
	Re-apresentação do segundo personagem	Entrevista	Encontro dos dois personagens (o primeiro e o terceiro personagens)	Entrevista
	Retomada da entrevista e prenúncio do terceiro personagem	Apresentação prévia do terceiro personagem	Entrevista	Resolução da situação problema e despedida do primeiro personagem
	Apresentação do terceiro personagem	Chegada efetiva do terceiro personagem	Despedida/encerramento	Re-apresentação do segundo personagem
	Despedida/encerramento	Despedida/encerramento		Abertura de participação direta do público
				Despedida

A tabela apresentada foi elaborada no sentido de visualizar as características gerais desta seleção de passagens. Antes dele, foi feita a transcrição das falas e descrição das ações e observações principais por meio dos registros em audiovisual. Da transcrição e descrição do material, procurei observar a partir dos procedimentos do mestre em cena a predominância de momentos, aos quais propus a nomenclatura descrita. A seguir, apresento as características de cada bloco dessa estrutura, com os seus exemplos mais significativos.

Apresentação prévia do personagem

Este momento é caracterizado pela presença do personagem indicada pela sua voz, sua fala e demais sons que venha a produzir. Em outras palavras, é a demarcação da presença do personagem pela voz em *off*, ou seja, de dentro da empanada. Funciona como uma apresentação prévia do personagem porque ele ainda não entrou em cena visualmente, mas já demarcou que está presente e dialoga com o Mateus. Antes que o personagem apareça, mas, com sua presença já indicada pela voz, cria-se uma expectativa junto ao público de sua chegada. Além disso, pelo diálogo que é estabelecido com o Mateus, há indicações de características do personagem e de uma vida ‘paralela’, com um espaço demarcado dentro da empanada.

Cito como exemplo deste momento, dois trechos de passagens. Um deles de Caroca e Catirina, logo no início da cena:

(Música)
Caroca (de dentro da tolda): Ô Mateus?
Mateus: O quê?
Caroca:Tá chovendo?
Mateus: Aqui não!
Caroca:Tá chovendo!
Mateus: Aqui tá chovendo não!
Caroca:Eu tava deitado agora, quando eu vi, me ajeitei, tava todo molhado!
Mateus: Ah, então mijasse na cama!
Caroca:Eu sô safado!
 Passei a semana todinha [...]
Música

O outro trecho é de Simão, depois que a cena já foi iniciada pela apresentação do Capitão Mané de Almeida:

Mateus: Ô Simão! Simão!
Simão (de dentro da tolda): Heim?
Mateus: Olha aqui, eu tenho um patrão doido por um empregado.

Simão Peraí, deixe eu vestir a calça...

Mateus: Oxente, estai nu?

Simão: Tô nu não, tô sem roupa. (Risos do público)

(Mateus comenta com o público a situação)

Simão (Ouve-se Simão sapateando na lida com a roupa que está vestindo):

Desce danada!

Mateus: Oxente, tais tirando, tais descendo ou o quê a danada?

Simão: Tô aqui ajeitando a calça e a bicha não quer descer!

Mateus: Tai vestindo pela cabeça?

(Ouvem-se passos)

Simão: Ô, Mateu, é o patrão?

Mateus: É o patrão. Tá virado na gota aqui.

Simão: Peraí que eu vou botar a dentadura que tava dentro pra fora.

Mateus: Oxente, agora tá usando a chapa pro lado de fora é?

Simão: Eu boto a chapa do lado de fora praque quando eu acordar de manhã eu não ter mais trabalho de ficar tirando.

Mateus: Vai arrumar sua chapa pra fora, vai!

Simão: (Boceja) Ai, ai, que vontade de comer um pão!

Mateus: Vai comer já, já!

Simão (Escarra): Servida Mateu? (risos)

Apresentação do personagem

A característica deste momento é a aparição do personagem em cena, sem prenúncio e sem apresentação prévia (ou em *off*). Ele chega ao som do seu baiano, ou coco, ou outro ritmo que caracterize a sua música e, ou diretamente se apresenta, ou, imediatamente diz o que veio fazer ou procurar. Pode acontecer no início da cena, quando o personagem entra pela primeira vez, mas pode ser também em outro momento, se houver necessidade de ser retomada a sua apresentação.

Como exemplo deste momento, cito um trecho do início da cena do Padre:

Sacristão: (canta enquanto entra em cena)

“O padre chegou

Os anjos amém

Avisa o povo

Que eu cheguei também

(em coro) Olha o padre chegou, delegado, juiz, avisa o povo que eu cheguei também.”

(Entra o padre dançando) [...]

Padre: Pois bem, meu povo! Vocês que quiser se casar, o padre casa e descasa, batiza e desbatiza, comunga e descomunga, confessa e desconfessa!

Sacristão: Tá bom, meu padrinho! Pode [...] não deixe nadinha guardado! [...]

(Sacristão sai de cena)

Na passagem do fumador, a apresentação é longa e retomada algumas vezes, como esta:

Fumador (em cena): Ô, ‘teu!

Mateus: O quê?

Fumador: Tô namorando!

Mateus: Tá namorando ou tais fumando?
Fumador: Ô, teu!
Mateus: O quê?
Fumador: Pára aí o harmônico que eu vou fazer uma pergunta.
Fumador: Ô, Mateu, quando a gente tá no meio de muita moça, que a gente dá uma tragada assim (traga o cigarro) e bota a fumaça pra cima, o que é que tá dizendo?
Mateus: Vai te embora que eu num quero te engolir mai não!
Fumador: Mintira!
Mateus: É o quê?
Fumador: Meu amor te amo até as núve! Ah, ah!
Fumador: Ô, Mateu!
Mateus: O quê?
Fumador: Tô namorando!
Mateus: Mai você é um rapai namorador...
Fumador: Ô, 'teu!
Mateus: Oi!
Fumador: Quando agente tá no meio das meninas, que dá um trago assim, (traga), tá dizendo o quê?
Mateus: Tá batendo com a mão pra tirar a cinza do cigarro...
Fumador: Não!
Mateus: É o quê?
Fumador: Me dá um beijinho que eu te passo a mão com carinho! Ah, ah, ah!

Chegada efetiva do personagem

É muito semelhante ao momento anterior, com a seguinte diferença: pressupõe a criação de expectativa – ou pela apresentação prévia do personagem ou pelo prenúncio, que é o próximo ponto a ser abordado. Este trecho, da passagem do padre, foi precedido pelo prenúncio da entrada deste personagem:

Mulher: Boa noite, Mateus! Me diga uma coisa: o padre, sacerdote, da sagrada Igreja (sacudindo os ombros) Ca-tó-li-ca Apostólica Romana está aí?
Mateus: Tá!
Mulher: Tá confessando?
Mateus: Não, num tá confessando não...
Mulher: Mai será pussíve? Mateu chama ele!

Prenúncio da chegada do personagem

É quando um personagem que está em cena dá indicações da chegada de outro personagem. Isso pode acontecer de maneira bem explícita, como neste exemplo, na passagem do Padre:

Padre: Êeee! Chegou alguém?
Tocador: Chegou! Tá chegando! Chegou agora! O terreiro tá muito bonito!
 (Pequena pausa. Comentários do público e tocadores)

Padre puxa a música de novo.

Padre: Êeee! Chegou alguém?
Tocador: Até agora num chegou ninguém.
(Em seguida entra a moça que quer se confessar)

Mas pode ser de forma mais sugerida como neste trecho de Caroca:

Música: “Chuva vai, chuva vem, chuva miúda não molha ninguém”
Caroca: Ô, Mateu!
Mateus: O quê?
Caroca: Soubesse que eu me casei?
Mateus: Eu não sei não!
Caroca: Rapai, eu arranjei uma namorada, alta, bonita, alva, dengosa, carinhosa, a minha vida é dar a minha oreia pra ela coçar!
Mateus: Você dá a sua oreia pra ela coçar?
(Após mais um tempo de diálogo, entra a namorada, Catirina)

E ainda, além de estar presente sugestivamente no diálogo a chegada de mais um personagem em cena, há também a criação de uma situação que prenuncia a chegada de mais um personagem, como neste trecho da passagem do Fumador:

Fumador: Ô Mateu! Tá havendo uma coisa estranha...
Mateus: Que danado que tais vendo?
Fumador: Mateu! O mundo tá rodando, a minha vista...
Mateus: Tá rodando? Tu num pode fumar nem beber...
Fumador: Ai Mateu, tá me dando uma gustura...
Mateus: Uma gustura ou uma gastura... (O Fumador vomita. Há muitos comentários do público e dos tocadores.)
Fumador: Ai! Mateu, tá me dando uma agonia...
Mateus: Ô que agonia o quê?
Fumador: Mateu!
Mateus: O quê?
Fumador: Ai que dor no meu estâmbagaru!
Mateus: Estâmbagaru ou estâmbagadu? [...] (Ele vomita mais. O público mais próximo e os tocadores se afastam, quem está sentado se levanta. O público comenta: Êta, num vomite não! Tu tá emacanhado, é?)
Fumador: Ai, ‘teu! Mateu!
Mateus: O quê?
Fumador: Chama o médicu!
Mateus: Um médicú ou um médico? (Chama) Doutor! Ô Doutor!
Fumador: Mateu!
Mateus: O quê?
Fumador: Chama!
Mateus (batendo na placa da frente da empanada com uma das baquetas do bombo):
 Ô, Doutor!

Encontro de dois personagens

A característica principal que notei em relação ao encontro de dois personagens é que em todos eles foi solicitada a intervenção do Mateus. Nenhum personagem chega em cena e encontra diretamente o personagem que lá já está. Até mesmo na emergência, como no

momento de chegada do Doutor para atender ao quem está doente, primeiro o Doutor pergunta ao Mateus onde o doente está. Isso explicita para mim, um momento em que se evidencia a importância do Mateus na cena e delinea um modelo de ação que se repete na maior parte das passagens. Como exemplo, cito este trecho da passagem de Simão:

Simão: Ei, Mateu, chegou o home? (Capitão anda em direção a Simão. Ouvem-se os seus passos)
Simão: Esse? Essa lapa de home?
Mateus: É, mais rosado do que...
Simão: Esse que está comprando castanha mais Julião?
Mateus: É esse aí mesmo!
Simão: Patrão boa noite!
Capitão Mané de Almeida: Boa noite, seu Simão.
Simão: Como é o seu nome?
Capitão Mané de Almeida: Eu sou Mané Pacaru.

Abertura para participação direta do público

A observação deste momento específico, destinado abertamente a participação direta do público, indica que, embora a dialogicidade aconteça no conjunto, da apresentação como um todo, há momentos em que se fundem personagens e espectadores numa única situação dramática. A fala direta de cada personagem com o público ou com intermédio do Mateus, mas, neste caso, direcionado ao público, pode ser um convite explícito ou uma instigação. Assim, por exemplo, cito o momento em que Catirina paquera o público:

Catirina: Ô Mateu!
Mateus: O que?
Catirina: Vamo ver se a gente arruma uns dois macho pra gente aqui nesse terreiro de Julião?
Catirina: Cadê o pequenininho que tá balançando o ganzá?
Mateus: Tá aqui! O pequenininho tá aqui, o pequenininho! [...]
Catirina: Daqui a uns trinta anos ele cresce, vai ficar bem grande.

O Capitão solicitando ao Mateus que lhe arrume um empregado:

Capitão Mané de Almeida: Senhores e senhora, [...] tô atraí de um empregado, que tenha leitura e saiba contar.
Mateus: Ah, (olhando para o público) tem demais!
Capitão Mané de Almeida: Mateu!
Mateus: O quê?
Capitão Mané de Almeida: Empregado na minha casa num trabalha, eu só quero mais pra vadiar...
Mateus: Só quer pra vadiar...
Capitão Mané de Almeida: Mateu!
Mateus: O quê?
Capitão Mané de Almeida: Sou empregado da ‘Frânica’ não posso demorar, vou procurar um empregado que eu quero me arretirar, né, Mateu?

Mateus: É isso aí!

Capitão Mané de Almeida: Mateu, procura aí uma pessoa pra trabalhar comigo!

Ritinha, mãe de Zangô, incita a participação quando se esforça para lembrar o nome dos filhos que teve:

Ritinha: 114 da primeira barrigada! (Risos. O público comenta: Isso é uma miséria, mesmo!)

Mateus: Isso é uma mulhé ou é uma poica?

Zangô: Me diga uma coisa: A senhora sabe o nome dos filho?

Ritinha: O primeiro filho foi... foi... per aí, per aí... (Bate na empanada tentando lembrar. Enquanto isso, os espectadores vão indicando nomes de pessoas que estão presentes) [...] Sim, Mateu, me alembrei. O meu primeiro filho foi Luca (nome de alguém que está na platéia). (Risos mais sonoros e demorados) Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Ritinha: Olha Luca mamava tanto, que eu tive que meter um tamanco na boca dele.

Mateus: Aí ele gostava de mamá!

Ritinha: Ai tem mai... Apareceu um que chamava Antônio Preto! (risos)

Mateus: Já é o do meio, é o segundo!

Ritinha: Ói, Antônio Preto mamou tanto que num cresceu, ficou do tamanho de uma galinha nanica! (Risos)

Mateus: E ele agora tá diminuindo...

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora...

Ritinha: Teve ainda [...]

Zangô: A senhora conhece Madá?

Ritinha: Conheço, eu meti três tijolo na cabeça dele, conheço!

Na cena do Doutor, quando ele se disponibiliza para atender os ‘doentes’ que estão na platéia:

Doutor: (perguntando para o público) Tem uma pessoa aí doente?

Tocador: Tem! [...] É o Luiz Preto, é o Luiz Preto que tá c’uma doença que tá sofrendo das vista!

Doutor: Qual é doença de Luiz Preto?

Mateus: Tá sofrendo das vista!

Doutor: Num tem um punhado de areia e um murro na cara que num instante fica bom! (Risos)

Doutor: Tem mais alguém doente?

Público: Não!

Tocador: Tem esse menino!

Doutor: Quem?

Tocador: Esse menino!

Doutor: Qual é doença dele?

Tocador: Tá cum hemorróida!

Doutor: Tem que soltá ele num cercado no meio de oito burro. (Risos e comentários “Vai acabar com ele”) Mateus, quando os burro terminar de andar ele pode dizer que nunca mais tem hemorróida. (Risos)

Tocador: Doutor! Doutor!

Doutor: Oi?

Tocador: Tem o aqui também o balançador de ganzá. Também tá doente também!

Doutor: Qual é a doença dele?

Tocador: Ela tá sofrendo das mula!

Doutor: Ela tá sofrendo de quê?

Tocador de ganzá: Nada!

Mateus: A doença dele é que ele não cresce!

Doutor: Ah, quando o cabra não quer crescer, se amarra ele no meio de vinte fogo e taca fogo no caneco dele que ele num instante cresce... (risos)

Mateus: Num instante ele cresce! (Risos)

Espectador: É foguete, é?
Tocador: Ô Doutor?
Doutor: Que é que há?
Doutor: Ainda tem doente é?
Mateus: Ainda tem um bocado de doente aqui...Tem um bocado...
Doutor: Pois que venha logo os doente, que eu quero receitar logo que eu ainda vou trabalhar em oito hospital.
Tocador: Ô, Doutor!
Doutor: Heim?
Tocador: Tem outro aqui!
Doutor: Quem é?
Tocador: Wellington...
Doutor: Wellington?
Tocador: É!
Doutor: Qual é a doença de Wellington? [...]
Tocador: A doença dele que ele não arruma mulhé.
Doutor: Não arruma mulhé? Bem, Wellington, se você não arruma mulhé, você vai pintar a cara, bota a mão no bolso e se remexer [...] (Risos)
Doutor: Mateu!
Mateus: Diga!
Doutor: Tá todo mundo curado?
Mateus: Tudo!
Doutor: Pois tem alguma mulhé aí que esteja doente? Qual é as mulhé que tão doente, venha aqui se consultar, venha pegar a ficha...
Tocador: as mulhé já foro tudo s'imbora tudo...

Na passagem do Padre, tendo em vista que a confissão é algo que pode intimidar a participação, há a intervenção da mulher negra que aparece para falar diretamente com os espectadores referenciados nominalmente:

Padre: Tem mais uma pessoa aí?
Mateus: Tem!
Padre: O nome?
 [...]
Mateus: Zé Salu.
Padre: Deixa comigo Zé Salu.
 (Mulher volta)
Mulher: Olha Zé Salu, te lembra quando eu te peguei nu? (Risos e comentários)
 Mateu!
Mateus: O quê?
Mulher: Taí? Olha, Zé Salu!
Espectador: Oi?
Mulher: Olha, [...] (dá um giro, rodando a saia) Vamo lá, Zé Salu, pra debaixo do pé de limão?

Entrevista

A entrevista é uma seqüência de pergunta e resposta que parece ter como objetivo, ou a apresentação e desenvolvimento de um assunto, ou a investigação da vida de um personagem pelo outro, conhecendo e fazendo com que todos o conheçam também. Como

exemplo cito estes trechos das passagens do Fumador⁹⁷, de Zangô e de Simão, respectivamente:

Doutor: Peraí que eu vou conversar com ele... Rapai, me diga uma coisa: como é o seu nome direitinho?

Fumador: Me-tomo-a-pulso...

Mateus: Isso é nome de gente, é? (risos e comentários do público)

Doutor: Me diga uma coisa: você conhece o Mateu?

Fumador: Conheço!

Mateus: Conhece não, conhece não!

Doutor: Como é o nome do Mateus direitinho?

Fumador: Comi-mai-num-quis!

Mateus (debochando) Comi-mai-num-quis...

Outro tocador: Gostasse não, foi?

(O Fumador, agora como doente hurra de dor e deita na empanada.)

Doutor: Me diga uma coisa: O senhor nasceu aonde?

Fumador: Na sandália do burro!

Mateus: Oxente, na sandália do burro...

Zangô: Ô, mãe, me diga uma coisa...

Mateus: Diga o que?

Ritinha: Ô, meu filho, você tava aonde?

Zangô: Eu tava no sul trabalhando.

Ritinha: Foi mais quem?

Zangô: Foi eu e Luca.

Ritinha: Ô, meu filho me diga uma coisa: o teu nome completo?

Zangô: Ih, comi, mai num quis. E o seu nome?

Ritinha: É Rita, conhecida por Ritinha, sou costureira, passadeira, engomadeira.

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora é casada?

Ritinha: Fui e sou casada agora.

Zangô: Como é o nome do seu marido?

Ritinha: É seu Angu. Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Ritinha: Eu vou buscar o macho da gente!

Mateus: Oxe, é o teu só!

Simão: A profissão? [...]

Capitão Mané de Almeida: É, a profissional...

Simão: Tumá aguardente, chupar caju e se acabar no pau!

Capitão Mané de Almeida: A identidade, seu Simão!

Simão: Sessenta e oito anos e os dente tá tudo bom! [...]

Capitão Mané de Almeida: Já foi acorrido da poliça?

Simão: Heim, como é o nome?

Capitão Mané de Almeida: Já foi acorrido da poliça?

Simão: Fui acorrido, mai num pegaram não, que eu peguei um pedaço lá e fui embora!

Capitão Mané de Almeida: Dá pra trabalhar comigo! [...]

Simão: Agora eu lavei a burra. (Vira-se para o patrão) Sim, patrão, o senhor é casado...

Capitão Mané de Almeida: Sô casado.

Simão: A mulhé é sua...

Capitão Mané de Almeida: É minha, é bem sua?

⁹⁷ Nota-se no trecho citado da passagem do Fumador a evidência da atuação do Mateus. Ele comenta cada resposta da entrevista, o que parece, na verdade, reforçar cada resposta.

Retomada ou resolução da situação principal

Em alguns momentos o diálogo ou trecho da cena acontece apenas em função de do assunto ou da situação principal. Tendo em vista a multiplicidade de momentos diferentes dentro da cena e da própria variabilidade de ritmo de cena, 'condições de dialogicidade, entre outros fatores, este assunto ou situação se 'perde' momentaneamente e para que se conclua a cena, precisa ser retomado. Por exemplo neste trecho precedido pela entusiasmada participação da platéia em indicar os nomes dos filhos de Ritinha, temos a intervenção de Zangô:

Zangô: A senhora conheceu um filho por nome de Zangô?

Ritinha: Eu não! Tu conhecesse, Mateu?

Mateus: Eu não!

Zangô: Minha dona, Zangô sou eu, eu eu sou seu filho e a senhora é minha mãe, e eu sou seu filho e abesta⁹⁸ mãe!

Mateus: A besta ou a bença?

Ritinha: Ô, Mateu, é ele é?

Mateus: Ele tá dizendo que é, Zangô, né?

Zangô: A bença, minha mãe!

Ritinha: Deus te aben... dane-se!

Mateus: Óóóóóí

Ritinha: Num digo. Quase que eu entrava no inferno!

Zangô: A bença, mãe!

Despedida ou encerramento

Para finalizar a cena, observei que existem algumas variações: um acontecimento que chega ao fim, como a morte de desgosto de Ritinha; uma piada sobre Quitéria, como no caso do encerramento da passagem de Simão; a 'puxada' do baiano de entrada na cena no caso do Padre; ou uma despedida mais formal, como no caso da passagem do Doutor, que exemplifico aqui:

Doutor: Tudo? [...] Quer dizer, Mateus, que tá tudo arreitado? Tudo curado e muito obrigado! Então, eu vou em casa que ainda tem umas coisinha aqui pra butar que é pra encerrar, né, Mateu! Bom dia, seu mestre! (O doutor sai de cena.)

(Música de entremeio).

Do que aqui foi apresentado, é preciso apontar algumas observações gerais. Esses blocos de estrutura foram separados para melhor compreender os diferentes momentos das cenas. A maioria deles acontece de forma tão justaposta que pode ser muito frágil crer que

⁹⁸ A benção.

sejam estruturas rígidas. Elas são, sobretudo, estruturas de movimento dentro da cena. São possibilidades e repertório de procedimentos combinados e recombinações, dos quais o mestre dispõe para trabalhar.

Existem aspectos que se repetem. Um deles, que liga todas as entradas dos personagens em cena é que, em primeiro lugar, eles falam diretamente com o Mateus, mesmo que haja outro personagem em cena. O Mateus, portanto, exerce papel fundamental em toda a brincadeira, pois, não somente media a relação entre os bonecos e o público, respondendo aos personagens, mas, é uma presença que exige certas habilidades e certos conteúdos, que foram comentados no segundo capítulo.

Em todas as cenas, em maior ou menor intensidade, uma tensão de expectativa é criada quanto à chegada de um personagem, seja por meio da voz em *off* ou da antecipação da sua chegada. A antecipação ou o prenúncio é, em geral, conteúdo da fala do personagem que já está em cena, e demonstra que ou ele não está sozinho (porque é casado, porque tem um assistente), ou que ele precisa que chegue alguém (um empregado, um cliente, um paciente).

Quando chega efetivamente o segundo personagem anunciado e esperado, como já foi dito antes, este fala primeiro com o Mateus e por intermédio deste, acontece o encontro dos dois personagens. O encontro pode ser curto, onde simplesmente um personagem se vira em direção ao outro e iniciam um diálogo, mas pode também ser caracterizado por uma reação qualquer, de aproximação ou de repulsa em relação ao outro. Isto pode ser notado, por exemplo, na passagem de Caroca, quando Catirina nota a sua presença por indicação do Mateus, ela se aproxima dele ‘sacudindo os quadris’. No caso da passagem do Padre isso acontece quando chega em cena para se confessar uma moça negra e ele quando a encontra, imediatamente, dá-lhe as costas.

O encontro de dois personagens nessas passagens pode ser seguido de uma entrevista, onde esteja focado um dos personagens – um só pergunta, o outro só responde, por exemplo. O jogo de perguntas e respostas pode se inverter quando o que só responde começa a perguntar e o que só perguntava começa a responder. A entrevista parece cumprir uma função de apresentar e re-apresentar os personagens; de descrever situações já vividas no passado, presente ou futuro que envolva os personagens; apresenta situações que incluem os personagens e pessoas da platéia. Nessas entrevistas, o diálogo fica centralizado entre dois personagens, no entanto, as intervenções do Mateus geralmente comentam o que está sendo dito.

A divisão dos blocos de estrutura dentro das passagens revelou ainda espaços específicos de abertura para a participação direta do público. Os personagens, embora ‘vivam’

situações que dizem respeito, em princípio, apenas a eles mesmos, procedem de modo que o público possa ser incluído também. O objetivo disso é provocar o riso. Dessa maneira, nominalmente, pessoas da platéia são incluídas nas situações seja por manifestação direta do público, seja por intermédio do Mateus e dos tocadores.⁹⁹ Exemplos disto nas passagens são: o padre começa atendendo primeiro o público, depois os personagens-bonecos que vão se confessar com ele; o doutor atende primeiro o personagem que está em cena, mas depois abre os seus préstimos para as pessoas presentes; Ritinha precisa da ajuda do público para lembrar o nome dos filhos; Capitão Mané de Almeida, quando chega em cena a procura de um empregado recebe a sugestão de candidatos que estão na platéia. Além desses espaços de abertura específica dentro das passagens, o público reage a uma série de fatores, tais como a aparência física dos bonecos; às suas ações quando estas representam assuntos ligados à sexualidade, à discriminação racial, à política, à religião, entre outros.

A despedida ou encerramento das cenas pode ser abrupto e sem ligação direta com a cena, ou pode ser anunciado. A despedida abrupta pode ser como no caso de Caroca e Catirina que pedem uma música para sair de cena; ou com uma piada, por exemplo, no caso da saída de Simão de cena após ter dançado com Mulher e dito que ela ‘está pronta pra ir pra zona’; a despedida anunciada, seria a que, após todos os personagens previstos para aquela passagem terem entrado em cena, o desfecho ir se dando aos poucos. Este é o caso da cena de Zangô, que mata o seu padrasto e, na seqüência, sua mãe, Dona Ritinha vai estrebuchando até morrer. Após o lamento de Zangô pela morte da mãe, antes de sair de cena, o Diabo vem buscar os mortos (como é comum em todas as cenas em que há mortos), que é o real desfecho da cena.

Em grande parte, os elementos identificados nas passagens citadas até agora, no entanto, não se aplicam às próximas duas passagens que foram selecionadas – Bambu e Morte e Chica da Fuba e Pisa-Pilão. Noto que na maioria das apresentações que assisti estas passagens estavam alocadas próximas ou efetivamente no final da brincadeira. Mas isso não é uma regra.

Sobre a finalização da apresentação do Mamulengo Riso do Povo, noto a predominância de entremeios de dança, como é o caso da Dança das Quitérias, ou cenas onde predominam as loas e a música, como é o caso da passagem dos Caboclinhos, garantindo um final em clima de festa. O que é comum quando a brincadeira com os bonecos se finda é que o mestre saia de dentro da empanada, vá para a frente posicionando-se ao lado do Mateus e

⁹⁹ Na tese de Brochado há um valioso estudo detalhando as formas de estímulo da platéia na Mamulengo das páginas 334 a 371. Muitos dos aspectos levantados pela autora são considerados nesta pesquisa.

saúde o público, citando nominalmente as pessoas que de alguma maneira promoveram a apresentação. Dessa maneira, ele agradece a todos os presentes e o Mateus reforça o agradecimento. Em seguida, como no começo da brincadeira, ele ‘puxa’ um canto de despedida e seus folgazões o acompanham.

Tendo em vista estas observações, apresento agora as duas últimas passagens escolhidas para compor este capítulo: Bambu e a Morte e Chica da Fuba e Pisa-Pilão.

Passagem de Bambu e a Morte

Nesta passagem é apresentado um personagem muito pálido chamado Bambu. Ele diz que é o mais corado que tem na casa dele, enquanto se apresenta como vendedor sangue. Sua entrada em cena acontece, na maioria das vezes depois de entoado um canto que relata um sonho que teve com a Morte. Bambu aparece dançando no primeiro refrão em coro da música que foi entoada. A Morte aparece em cena de fato e é um boneco de luva esculpido com uma grande cabeça e grandes dentes. Ela carrega uma foice em uma das mãos e passa o tempo todo entrando e saindo da cena, investindo contra Bambu com sua foice sem ter sucesso. A estrutura geral da cena está combinada em partes intercaladas de música e de diálogos em prosa. A música apresenta uma seqüência narrativa. A sua letra oferece a sensação de gradativa aproximação com a morte, especialmente quando o tempo de vida começa a ser negociado: “deixa eu viver mais um ano, [...] mais um mês, [...] mais um dia, [...] mais uma hora, [...] mais um minuto, [...] mais um segundo.” Observando com mais atenção a passagem transcrita¹⁰⁰, noto que à medida que vai se aproximando o momento em que Bambu vai morrer, os diálogos alocados entre as estrofes da música entoada, vão diminuindo. A noção de tempo está, portanto presente na letra da música e na performance, afunilando a perspectiva de vida do personagem e ampliando a expectativa do público, que percebe a tensão criada. Outro detalhe importante é que, fora da música, o diálogo dentro da cena se dá apenas com o Mateus, que parece ser o único que fala diretamente com a Morte. Bambu também fala com a Morte, mas isso acontece dentro da música, como exemplifica este trecho abaixo:

A Morte quer me matar
Será o que Deus quiser
Ô Morte tu não me mata, Morte,
Vá matar essas mulhé

¹⁰⁰ Ver em anexo.

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte aparece em cena e tenta acertar Bambu com sua foice. Erra a mira, sai de cena.)



Figura 41: A Morte e Bambu.

A participação mais evidente do público acontece em função da reação à figura da Morte o que gera comentários e expectativa. A expectativa é reforçada, além das características apontadas anteriormente, pelos conteúdos do diálogo entre Bambu e o Mateus. De um lado, Bambu exprime o seu medo de morrer, a sua recusa em aceitar a presença e a vinda da Morte, a sua tentativa de ser substituído por alguém nesse momento de desespero. Do outro lado, o Mateus ora só comenta o aparecimento da Morte, ora enfatiza que Bambu vai mesmo morrer. A seguir, apresento dois momentos do diálogo entre os dois. O primeiro, alocado no início da cena, o segundo, o último diálogo seguido do encadeamento final da cena:

Bambu: O Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Tanta mulher aí, Mateu, num vai morrer (fala chorando) mais eu...

Mateus: Vai não, tu vai morrer sozinho!

Bambu: Heim?

Mateus: Tu vai morrer só!

Bambu: Num entra!

(Entra a Morte em cena. Dobra-se em direção ao Mateus assoprando forte.)

Mateus: Sai pra lá!

[...]

Mateus: Agora vai!

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Entrou?

(Comentários do público)

(Bambu canta.)

O dia que eu morrer

O meu sofrimento é profundo

Ô Morte, tu não me mata, Morte

Deixe eu viver um segundo

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu.)

Eu seio que vou morrer

Vou entrar no paraíso

Adeus, adeus, meu povo todo adeus

Até o dia de juízo

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu. E, dessa vez acerta. Nesse golpe único e certo Bambu cai morto sobre a empanada e a Morte, ameaçando os tocadores com o seu sopro sai de cena.)

Mateus: Vai pra lá, vá pra lá! Eu num quero negócio com Morte! (A Morte consegue por fim matar Bambu que é buscado em seguida pelo Diabo.)



Figura 42: A Morte prestes a matar Bambu.

Passagem de Chica da Fuba e Pisa-Pilão

Esta cena apresenta uma função muito objetiva dentro da estrutura da brincadeira: a coleta de dinheiro. Por muito tempo, ao longo da trajetória do mestre, essa foi a principal forma de complementar o valor dos contratos das apresentações. Como esta passagem, outras existem para arrecadar contribuições financeiras do público e, podem também cumprir com a função de encerrar a brincadeira, ao menos no que tange à cena com os bonecos.

Antes da entrada dos personagens eles são anunciados pelo mestre. Existe uma estrofe cantada que faz cumprir essa função:

Não quero ficar, nem eu quero ir (2X)

Quem quiser um cuscuz e só me pedir

REFRÃO: Pisa-Pilão pode pilar, pode pilar

Enquanto o refrão é cantado entra em cena o Pisa-Pilão que é, na verdade um tipo de brinquedo de madeira com articulações, onde dois homens sentados nas extremidades pilam algo no mesmo recipiente. Ao lado dele aparece Chica da Fuba, uma personagem negra que segura uma grande peneira. Chica oferece o cuscuz ao público que pode se manifestar espontaneamente ou ser, eventualmente, consultado pelo Mateus ou pelos tocadores se aceita o cuscuz. Quem aceitar deve retribuir com uma contribuição em dinheiro. O sentido que ganha a cuscuz na cena será apresentado mais à frente.

O Pisa-Pilão aparece em cena apenas para fazer o movimento de pilar, o que acontece somente enquanto o refrão é cantado. Durante os outros momentos da cena ele permanece praticamente imóvel. Chica da Fuba por sua vez dialoga com o Mateus e com os tocadores que cumprem um papel muito definido de intermediar a relação dos espectadores com a cena. Os folgazões, no cumprimento da sua função nesta passagem, ajudam a instigar a participação do público, às vezes, saindo de perto da empanada e adentrando aglomerações de espectadores que estão ao redor.

Os dois personagens em cena remetem às comuns casas de farinha da região. Além disso, o cuscuz é um prato presente no cotidiano das pessoas do local. Este último aspecto é abordado em cena como se fosse de fato haver uma degustação. O termo ‘cuscuz’ em cena nos diálogos, ganha, na realidade, sentido de estrofe ou de verso rimado.

A cena é substancialmente calcada na participação do público. Na maioria das apresentações que assisti, o mestre passou a manipulação dos bonecos para o contramestre e o ajudante e fez toda a parte versificada e musical na frente da empanada, como Mateus. Uma das vezes que o vi fazendo a cena manipulando os bonecos, percebi que ele não só fazia a rima com o nome dos espectadores como demonstrava que os conhecia de fato, dando uma referência que identificava ainda mais a pessoa citada, tal como, neste trecho:

Tocador: Ô Chica!

Chica da Fuba: Oi?

Tocador: Sabe quem tá doidinho, pra comer um cuscuz?

Chica da Fuba: Quem?

Tocador: É Fernando

Chica da Fuba: Fernando da ração?

Mateus: É da ração, é... É Fernando! (...)

Chica da Fuba: Muito, muito bem, Fernando...

Tocador: Ele tá doidinho pra comer um cuscuz, chega a baba tá caindo...

(Chica canta)

Tava correndo, fiquei a nadano (2X)

Vou fazer um cuscuz preparado pra vender a Fernando

Nota-se nesta transcrição, além da identificação do espectador, a menção ao cuscuz, como foi antes mencionado, como se fosse de fato haver degustação. Embora seja esta a característica predominante, os versos não são compostos somente com o nome das pessoas, mas também podem citar vínculos entre elas, ou situações diversas como neste trecho: “(Chica canta) Deixa de zoada, num quero barui (2X)/Boa noite Fernando, pra dá meu cuscul!”



Figura 43: Chica da Fuba e Pisa-Pilão.

Os diálogos dessa cena entremeiam os versos cantados. Quanto a performance do mestre, como procedimento de composição nesta cena, percebo que a repetição é o recurso que predomina. Ele repete o refrão ou alguma sentença já proferida e isto parece visar como objetivo, que ele que tenha um pouco mais de tempo para pensar na rima que fará. Como já foi dito em diversos momentos deste trabalho, a situação de um artista pertencente a uma tradição oral, é uma situação que envolve determinadas tensões. A construção de estratégias para domínio do tempo e da composição em cena é necessária, especialmente quando envolvem estruturas mais ou menos regulares como os versos rimados, pertinentes neste caso. As estrofes têm estrutura fixa e as rimas são feitas de aparente improviso, incluindo o nome de pessoas da platéia que ‘pagam a sorte’¹⁰¹, como já foi dito.

Empreendendo essas descrições e análises interpretativas do material produzido em campo, em diálogo com os autores citados, procurei neste capítulo apresentar uma perspectiva sobre o trabalho do Mamulengo Riso do Povo em cena. Para isso, a seleção de passagens foi necessária, mas, principalmente o exercício de procurar entender, o que a obra informava de si mesma foi o aspecto que me conduziu a estas análises, que não se pretendem conclusivas, mas propositivas.

¹⁰¹ ‘Pagar a sorte’ é o mesmo que contribuir com dinheiro para que o personagem atenda a alguma solicitação.

Conclusão

O processo e os resultados da pesquisa que aqui apresentei me trouxeram muitas descobertas e ressignificações de compreensão sobre o trabalho do Mamulengo Riso do Povo e, conseqüentemente, sobre o trabalho de Mestre Zé de Vina. As perspectivas de abordagem que inicialmente imaginei que seriam pertinentes à pesquisa foram, gradativamente se moldando em função do processo real, em contraposição ao que foi idealizado. Muitos confrontos foram necessários para a sua efetivação, enfrentá-los foi a experiência de construir uma posição que desconstrói outras, de outros e as minhas próprias em relação ao Mamulengo.

Pierre Bourdieu (1996, p. 62) atenta para o fato de que é preciso reconhecer que a constituição de uma obra é fruto de um processo de lutas internas e externas, e de oposições que são necessárias para que haja diferenciações: “Dado que o campo se coloca ao se opor, ele não pode perceber os limites que impõe a si mesmo no próprio ato de constituir-se.”

Assumir este lugar de quem vê, de quem busca, de quem investiga particularidades e relações que possam existir numa determinada situação, como a que me propus, diante de um espetáculo em cena, foi como diz Hans-Georg Gadamer, neste trecho:

[...] comportar-se teoricamente já é, como tal, um alheamento, ou seja, uma exigência ‘de se ocupar com um não-imediato, com algo de natureza estranha, com algo da reminiscência, que pertença a memória e ao pensamento.’ A formação teórica conduz, assim, além do que o homem sabe e vivencia imediatamente. (GADAMER, 1997, p. 53).

A teoria foi um exercício de comportamento em relação à obra que eu objetivava conhecer, e ao próprio processo de compreensão gradativa dessa obra. Não penso que haja uma rigidez quanto a esse ‘comportar-se teoricamente’, apenas o compreendo como uma possibilidade de se movimentar ao redor do que se quer conhecer e permitir que isso exerça alguma mudança, algum acréscimo, alguma ampliação do que se pensava antes. Merleau-Ponty também acrescenta a essa reflexão com essa afirmação:

Ver é entrar em um universo de seres que se *mostram* e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 105, grifo do autor).

Durante a pesquisa de campo, foi preciso ter atenção às mudanças de rumo, as novas indicações, as contradições e inconsistências tanto das expectativas construídas por mim antes da estada em campo quanto às que são inerentes ao próprio campo. Foi necessário administrar os momentos de improdutividade e as outras dificuldades que surgiram. O campo se mostrou um espaço de negociação constante. Foi preciso me fazer invisível em alguns momentos, para não interferir em questões que não me diziam respeito. Como Ricardo Canella (2004)¹⁰² explicita em sua dissertação de mestrado, eu também me imaginei em situação invertida: e se fossem eles pesquisando o meu trabalho, hospedados na minha casa, de certa forma ‘me estudando’. Seria no mínimo estranho. Situações inevitavelmente difíceis e não previstas que se apresentaram tiveram de ser tratadas com certo ‘tato’, de maneira mais ou menos calculada, pois se o mestre e sua família me receberam gentilmente e me acomodaram com o que de melhor poderiam me oferecer, não seria correto incorrer no erro de fragilizar uma relação que se estabeleceu de maneira contínua com o tempo, mas que, naquele momento não estava sendo proposta por eles, e sim por mim, como pesquisadora. O cuidado no trato com as pessoas, a observação das situações sem ‘se meter onde não se é chamado’, foi uma premissa, especialmente na experiência mais recente da pesquisa de campo. Em busca de referências e de fundamentações metodológicas sobre o ato de pesquisar, encontrei em Gadamer este trecho sobre ‘tato’:

Sob tato, entendemos uma determinada sensibilidade e capacidade sensível para situações e postar-se nelas, para as quais não possuímos nenhum saber baseado em princípios universais. Por isso, a não-expressividade e a incapacidade de expressar pertencem essencialmente ao tato. A gente pode dizer alguma coisa com tato. Mas isso sempre irá significar que, com tato, contornamos algo e não o dizemos, e que não temos tato para exprimir o que só se consegue contornar. (GADAMER, 1997, p. 57).

Dessa maneira, as questões que nortearam inicialmente a pesquisa e que direcionaram para determinados autores, depois da última viagem a campo, foram reformuladas; e, depois do exame de qualificação foram novamente reformuladas.

Como encaminhamento necessário à pesquisa, procedi finalmente às observações mais atentas aos registros realizados durante a pesquisa de campo. A transcrição do material produzido em campo, a seleção iconográfica e audiovisual, a necessidade de conferência de alguns conteúdos, somados às necessidades de mudanças nos referenciais teóricos iniciais, o

¹⁰² Para saber mais: CANELLA, Ricardo. **A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel**. 2004, 178 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

próprio exercício da escrita de forma sistemática e continuada ocuparam os espaços de maior aprendizado em relação aos materiais. O contato com o mestre, sua família, seus folgazões e amigos em comum, a necessidade de me colocar como aprendiz, de fato aprendendo a executar os ritmos, as entonações, a procurar entender das habilidades necessárias à performance, a ouvir as correções do que ainda não está aprendido o suficiente e o reconhecimento do pouco que já foi assimilado, sem dúvida alguma, é o que, como atriz, bonequeira, e pesquisadora permitiram a compreensão na prática da construção desse processo.

Esta pesquisa coincidiu ainda com outro processo de pesquisa do qual eu também participei ativamente que foi o processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. Uma experiência acrescentou na outra, embora com abordagens diferentes. As disciplinas cursadas no Mestrado, as discussões e o exercício da escrita voltada para a pesquisa em Artes Cênicas de maneira não-isolada das outras áreas foram fundamentais para definir e redefinir os passos que escolhi percorrer para o desenvolvimento dessa pesquisa. Alguns deles não avançaram, pois ficou evidente que acabariam se constituindo num outro trabalho. Os procedimentos escolhidos para permanecer, por sua vez, não representaram desafio menor.

Assim, como resultados de todo este percurso considero que seja importante destacar em relação ao texto que apresento:

- No primeiro capítulo, a identificação de elementos formais e específicos pertinentes a cada um dos quatro aspectos destacados, da dramaturgia, da música, da visualidade e do público, todos considerados fundamentais dentro da brincadeira. Dentre estes, destaco o tópico dos aspectos musicais, que exigiram um processo teórico-prático paralelo para que se ‘traduzissem’ as perspectivas que o Mamulengo Riso do Povo mostrava constantemente.
- No segundo capítulo, as reflexões provocadas principalmente por Lord em cruzamento com informações que estavam por toda parte no campo e que até um determinado momento do processo de pesquisa eram somente intuídas quanto às questões da aprendizagem do Mestre Zé de Vina. A performance tal qual Zumthor a define como pertencente ao presente, ao ‘momento em que um enunciado é realmente recebido’, somado à perspectiva de aprendizagem e de composição em cena trazido por Lord, ou seja, igualmente no presente no momento da performance – o que compreende a presença do público –

constituiu-se numa linha fundamental, que permeou todos os outros exercícios de compreensão da aquisição desses saberes da parte dos artistas envolvidos.

- No terceiro capítulo, as especificidades identificadas especialmente quanto as passagens selecionadas que revelaram determinados procedimentos em comum o que, de forma alguma, estava previsto dessa maneira nos objetivos inicialmente traçados. Ressalto a identificação e o processo de nomear os momentos ‘performáticos’, ou procedimentos, das cinco cenas contempladas na tabela de blocos estruturais, questão desafiante, mas reveladora de que, de fato, existem parâmetros bem definidos para a performance do mestre.

Nesta dissertação apresentei enfim, uma parcela do processo que foi iniciado, na verdade, muito tempo antes da minha decisão em abordá-lo num trabalho como este, que agora apresento. Certamente é um caminho que ainda muito me mobiliza. Sem dúvida alguma, a intensificação do meu contato com o Mamulengo Riso do Povo e o exercício contínuo dos procedimentos e perspectivas necessárias para a organização do conhecimento produzido foram determinantes para que, a partir dessa experiência, seja possível empreender novos vôos.

Referências Bibliográficas

ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina:** etnografia e estudo dos personagens. 2001. 240 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

_____. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira:** uma etnografia do Mamulengo. 2007. 361 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. O riso do povo: recursos cômicos no mamulengo da Zona da Mata. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 55-71, 2008.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1987.

_____. **Teatro de Formas Animadas:** máscaras, bonecos, objetos. 3. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **O ator e seus duplos:** máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUnB, 1987.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade:** em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003. (Ensaio de cultura, 7).

BELTRAME, Valmor. **Animar o Inanimado:** a formação profissional no teatro de bonecos. 2001. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BENJAMIM, Roberto; CAVALCANTE, Zaida. **Os discursos do Mamulengo:** uma proposta de análise da influência da platéia. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1981.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1)

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1966.

BOSI, Ecléia. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BROCHADO, Izabela. **Distrito Federal: o Mamulengo que mora na cidade, 1990-2001**. 2001. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

_____. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. 2005. 498 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Samuel Beckett School of Drama-Trinity, College University of Dublin, Irland, 2005.

BROCHADO, Izabela. A participação do público no mamulengo pernambucano. **Moin-Moin**: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, ano 3, n. 3, p. 59, 2007.

CANELLA, Ricardo. **A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel**. 2004. 178 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

DUTRA, Patricia Angélica. **Trajetórias de Criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além**. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GADAMER, Hans- Georg. **Verdade e Método**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LORD, Albert B. **The singer of tales**. 3. ed. Cambridge: Harvard University, 2003.

MAMULENGO : Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1973 - 1982. Anual.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MÓIN – MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005-. Anual. ISSN 1809-1385.

OLIVEIRA, Érico. **A roda do mundo gira**: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado- Pernambuco). 2007. 554 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIMENTEL, Altimar. **O Mundo Mágico do João Redondo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1971.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Forfoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOS, Fernando Augusto. **Mamulengo**: um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a 'literatura' medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências eletrônicas

MOTA, Marcus. Dramaturgia: discussão inicial. Disponível em: <<http://www.marcusmota.com.br/imagens/t02materias/DRAMATURGIADISCUSSAOCONCEITO.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2009.

MAMULENGO PATRIMÔNIO. Disponível em: <www.mamulengopatrimonio.com>. Acesso em: 15 jun. 2008.

SCHMIDT, Cristina. Folkcomunicação: uma metodologia participante e transdisciplinar. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, n. 3, p. 2, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=view&path%5B%5D=574>>. Acesso em: 25 ago. 2009.

Referências em audiovisual

MAMULENGO RISO DO POVO. Edição de Nina Orthof. Brasília, 2008. 1 DVD. Produzido a partir de imagens da pesquisa de campo de Izabela Brochado.

MAMULENGO RISO DO POVO Edição de Nina Orthof. Brasília, 2009. 1 DVD. Produzido a partir de imagens da pesquisa de campo de Kaise Helena T. Ribeiro.

Referências produzidas a partir da pesquisa de campo

Gravações em áudio

AMARO DE ZÉ DE VINA. Depoimento [jan. 2009]. Entrevistadora: Kaise Helena. Condado, PE., 2009. 1 Arquivo digital (21 min.)

MESTRE JOÃO GALEGO. Depoimento [jan. 2009]. Entrevistadora: Kaise Helena. Carpina, PE., 2009. 1 arquivo digital (45 min.)

MESTRE TONHO. Depoimento [jan. 2009]. Entrevistadora: Kaise Helena. Pombos, PE., 2009. 1 Arquivo digital (73 min.)

MESTRE ZÉ DE VINA. Relato de passagens de Mamulengo [jul. 2006]. Entrevistadora: Kaise Helena. Lagoa de Itaenga, PE. 2006. 1 arquivo digital (20 min.).

MESTRE ZÉ DE VINA . Apresentação do Mestre Zé de Vina [dez. 2006]. Feira Nova, PE., 2006. 1 arquivo digital (162 min.)

MESTRE ZÉ DE VINA. Depoimento [dez. 2006]. Entrevistadora: Kaise Helena. Lagoa de Itaenga, PE., 2006. 2 arquivos digitais (47 min.).

MESTRE ZÉ DE VINA. Depoimento [jan. 2009]. Entrevistadora: Kaise Helena. Lagoa de Itaenga, PE., 2009. 2 Arquivos digitais (115 min.)

MESTRE ZÉ DE VINA. Apresentação de Mestre Zé de Vina [jan. 2009). Glória do Goitá, PE. Janeiro, 2009. 2 arquivos digitais (247 min).

PAULO ZÉ DE VINA. Depoimento [jan. 2009]. Entrevistadora: Kaise Helena. Lagoa de Itaenga, PE., 2009. 1 Arquivo digital (12 min.)

SR. ANTÔNIO PRETO. Depoimento [jan. 2009]. Entrevistadora: Kaise Helena. Lagoa de Itaenga, PE., 2009. 1 Arquivo digital (54 min.)

Gravações em audiovisual

MAMULENGO RISO DO POVO. Produção Nina Orthof. Glória do Goitá, PE, 2009. 3 fitas DVM (137 min). Apresentação no Sítio Cativo.

MAMULENGO RISO DO POVO. Produção Kaise Helena. Glória do Goitá, PE, 2009. 2 fitas DVM (76 min). Apresentação no Sítio Cativo.

MAMULENGO RISO DO POVO. Produção Nina Orthof. Glória do Goitá, PE, 2009. 3 fitas DVM (170 min). Apresentação Rua da Glória.

MAMULENGO RISO DO POVO. Produção Kaise Helena. Glória do Goitá, PE, 2009. 3 fitas DVM (50 min). Apresentação Rua da Glória.

Anexos

1. Transcrições das passagens analisadas: Caroca e Catirina; Simão, Capitão Mané de Almeida e Quitéria; Zangô e Ritinha; Padre e Sacristão; Fumador e Doutor Rodolera Pinta Cega; Bambu e Morte; e, Chica da Fuba e Pisa-Pilão.
2. Breve relato e considerações sobre a pesquisa de campo
3. DVD: Trechos escolhidos dos registros em audiovisual e fotografia da pesquisa de campo

ANEXO 1: Transcrições das passagens analisadas¹⁰³

Passagem de Caroca e Catirina¹⁰⁴

Caroca: Ô Mateus?

Mateus: O quê?

Caroca: Tá chovendo?

Mateus: Aqui não!

Caroca: Tá chovendo!

Mateus: Aqui chovendo não!

Caroca: Eu tava deitado agora, eu me ajeitei, quando vi tava todo molhado!

Mateus: Ah, então mijasse na cama!

Caroca: Eu sô safado!

Passei a semana todinha (...)

Mestre: Eita! Bem, meu mestre, vamo lá agora com fé em Deus primeiramente, alô rapaziada, todo mundo assistindo o nosso teatro de boneco de Mamulengo, nós aqui hoje vamo fazer esse trabalho com muito prazer, alegria, não vamo cobrar nada a ninguém.

Ô mestre, abre a porta d'água!

Música - Apito

Caroca: Ô Mateus?

Mateus: O quê?

Caroca: Chegasse?

Mateus: Eu cheguei!

Caroca: Pra cumprimentar a todos dessa casa, que vieram prestigiar aqui a nossa brincadeira na casa do nosso amigo Julião, né, Mateus? Quero uma loa da tua terra pra satisfazer o público que tão aqui nessa localidade!

Mateus: É isso aí!(loa) “Dou boa noite a esse povo todo, nesse campo de fulô louvado seja meu Deus. Se achar outro que nem eu que preste melhor serviço, melhor deixemo disso, não quero ser mai...”

Caroca: Mateu!”

Música: “Chuva vai, chuva vem, chuva miúda não molha ninguém”

Caroca: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Caroca: Soubesse que eu me casei?

Mateus: Eu não sei não!

Caroca: Rapai, eu arranjei uma namorada, alta, bonita, alva, dengosa, carinhosa, a minha vida é dar a minha oreia pra ela coçar!

Mateus: Você dá a sua oreia pra ela coçar?

Caroca: Senhoras e senhores a todos boa noite, né, Mateus?

Mateus: Exatamente!

¹⁰³ Observações gerais quanto às transcrições das passagens anexadas: 1) Foram mantidas as falas de acordo a pronúncia; 2) Existem trechos curtos que não foram transcritos por não terem sido suficientemente compreendidos; 3) Os diálogos dessas passagens apresentam uma quantidade considerável de variações, de maneira que as transcrições não devem ser consideradas como modelos fixos enquanto texto.

¹⁰⁴ Transcrição da passagem apresentada em 17 de janeiro de 2009 no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE.

Caroca: (loa) Diz no alto da eternidade, perante a Deus poderoso, eu acho muito custoso, transformá-lo na trindade, outra vaidade, outra geração, outro sol, outra lua, outra Eva...

Mateus: E outro Adão!”

Música: “Oi, vem do bananeiro, vem do bananá, Catirina Muvamba mandou me chamar”

Catirina: Pára, que tá me dando uma coceira.

Mateus: O que é isso?

Catirina: Pára que eu comi amendoim roxo, tá dando a bixiga!

Mateus: Amendoim roxo?

Catirina: Heim?

Mateus: Ôxe amendoim roxo?

Catirina: Ô Mateu!

Mateus: O quê?

Catirina: Ô, Mateu eu nem te conto uma coisa! Eu peguei uma carona ali na moto de Leca!

Mateus: Pegasse uma carona em Leca...

Catirina: Foi, mas rapai, Leca, aquele é tão sem-vergonha... Ói, ô Mateu!

Mateus: O quê?

Catirina: Quando ele acelerava a música, aquela... aquela coisa dele comprida...

Mateus: Sim, a moto!

Catirina: Quando ele acelerava que batia no catavio, eu fazia (balançando os quadris) ui,ui,ui! (Risos e gritos de deboche da platéia)

Mateus: Só dançando!

Catirina: Ô, Mateu, tu já visse o macho da gente?

Mateus: Da gente não, é seu só!

(Ela se vira para Caroca)

Catirina: Ô Mateu, esse é o nosso macho!

(balançando os quadris)

Catirina: Ô meu velho, me diz uma coisa: como tu te vais? (Ela não dá tempo dele responder) Fala sujeito, fala!

Caroca: Bem e tu!

Catirina: Heim?

Caroca:Eu vou bem e tu?

Catirina: Bem butado! Ô, Mateus, já visse outro macho mais desanimado que o nosso macho? (Loa) “Na serra de Caicó, desencaicou uma serei, cantava que nem baleia, no rio de Suassu, rabo seco de tatu, é coisa que não dá nó. Eu tenho raiva de mulhé que não tem cabelo, e dá um tiquinho...”

Mateus: Do cocó!”

Catirina: (Canta) “Ai, ui, ui, ai Como é bunito apertar você por trai (Risos e gritos de deboche da platéia) Ô Mateu!

Mateus: O quê?

Catirina: (Canta) Ai, ui, ui, ai (O público imita os gemidos) Como é bunito acochar você atraí (Os folgazões doa seguimento à parte musical) Pára, que tá me dando a lixa bixiga...

Mateus: Já parou

Catirina: Pára mesmo.

Mateus: Tá parado!

Catirina: Olha quando eu chegar aqui, Cativo, Viração, Queceque, Lagoinha, Cur-te-sia...

Mateus: É Curtesia, cuidado pra não errar!

Catirina: Olha Mateu, eu não sei... (Canta) Todo quer saber o que é chamego, todo mundo quer saber o que é chamego, ninguém sabe que ele é branco, é mulato ou nego, ai que

chamego, ai que chamego, que chamego bom, ai que chamego, que chamego bom e bote mai um bocadinho pra mudar de tom (Enquanto ela canta o público comenta e diz que ela precisa arranjar um nego pra ela dançar)

Catirina: Ô Mateu!

Mateus: O que?

Catirina: O macho da gente tá muito (...)

Mateus: Da gente não, o teu só!

Caroca: Ô Mateu, ela muito farrista hoje!

Mateus: Tem que ser assim mesmo! Tem que dançar!

Catirina: Ô Mateu!

Mateus: O que?

Catirina: Vamo ver se a gente arruma uns dois macho pra gente aqui nesse terreiro de Julião?

Catirina: Cadê o pequenininho que tá balançando o ganzá?

Mateus: Tá aqui! O pequenininho tá aqui, o pequenininho!

Catirina: Ainda tá balançando o ganzá!

Catirina: Daqui a trinta anos ele cresce, vai ficar bem grande.

Catirina: Música: “Mai meu relógio já deu hora, Catirina vai embora” (dança de umbigada entre Caroca e Catirina. Público aponta e comenta, rindo)

Catirina: Parou, ô, Mateu eu vou em casa! Vem meus gostoso, a mais tarde eu venho...

Passagem de Simão, Mané de Almeida e Quitéria ¹⁰⁵

Música “Ô que prestivo menina, ô que prestivo de amor, pela feição do seu rosto seus olhos são matador”

Capitão Mané de Almeida: Mateu! Mateu bandido!

Mateus: Bandido não! Mateu-bandido, não!

Capitão Mané de Almeida: Senhores e senhora, cumprimentando a todos que são da minha obrigação, sou eu Capitão Mané de Almeida, Pecê, Pau de Cangalha, Arripitiu Pão Doce, tô atraí de um empregado, que tenha leitura e saiba contar.

Mateus: Ah, tem demais!

Capitão Mané de Almeida: Mateu!

Mateus: O quê?

Capitão Mané de Almeida: Empregado na minha casa num trabalha, eu só quero mais pra vadiar...

Mateus: Só quer pra vadiar...

Capitão Mané de Almeida: Mateu!

Mateus: O quê?

Capitão Mané de Almeida: Sou empregado da ‘Frânica’ não posso demorar, vou procurar um empregado que eu quero me arretirar, né, Mateu?

Mateus: É isso aí!

Capitão Mané de Almeida: Mateu, procura aí uma pessoa pra trabalhar comigo!

Mateus: Aqui tem um! (O público indica alguém, é o Barbudo!)

Capitão Mané de Almeida: Quem é?

Mateus: É Simão.

Capitão Mané de Almeida: Não quero!

Mateus: Pruquê?

Capitão Mané de Almeida: Pruquê sem mão, não, eu quero completo.

Mateus: Não, ele é completo, ele é ‘prefeito’ sem ser do estado, mai ele é completo todo! É completo e trabalhador!

Capitão Mané de Almeida: Então Mateu, chame ele que eu quero falar com ele.

Mateus: Ô Simão! Simão!

Simão (em off): Heim?

Mateus: Olha aqui, eu tenho um patrão doido por um empregado.

Simão (em off): Peraí, deixe eu vestir a calça...

Mateus: Oxente, estai nu?

Simão (em off): Tô nu não, tô sem roupa. (Risos do público)

(Mateus comenta com o público a situação)

Simão (em off): (Ouve-se lá de dentro Simão sapateando) Desce danada!

Mateus: Oxente, tais tirando, tais descendo ou o quê a danada?

Simão (em off): Tô aqui ajeitando a calça e a bicha não quer descer!

Mateus: Tai vestindo pela cabeça?

(Ouvem-se passos)

Simão (em off): Ô, Mateu, é o patrão?

Mateus: É o patrão. Tá virado na gota aqui.

Simão (em off): Peraí que eu vou botar a dentadura que tava dentro pra fora.

Mateus: Oxente, agora tá usando a chapa pro lado de fora é?

¹⁰⁵ Transcrição da passagem apresentada em 17 de janeiro de 2009 no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE.

Simão (em off): Eu boto a chapa do lado de fora pruque quando eu acordar de manhã eu não ter mais trabalho de ficar tirando.

Mateus: Vai arrumar sua chapa pra fora, vai!

Simão (em off): (Boceja) Ai, ai, que vontade de comer um pão!

Mateus: Vai comer já, já!

Simão (em off): (Escarra) Servida Mateu? (risos)

Simão (entrando em cena): (Canta) “Vou- me embora, vou-me embora, que eu não posso demorar, sou eu o Simão de Lima, Cravo das moça beijar, estou brincando e estou farrando, que é da minha obrigação, ai saudade eu tenho de voltar pro meu sertão”

Simão: Mateu, boa noite!

Mateus: Boa noite!

Simão: Senhores e senhoras a todos boa noite! Cumprimentando a todo que são de minha obrigação, sou o Simão de Lima, Caburão, Fulô de Albuquerque, Pegê, Pau de Cangalha, Ripitiu, Pão Doce, Chico é teu, Maria é minha, (...)

Mateus: Oxe empurra o quê? Isso é nome de gente, é?

Simão: Ô, Mateu! Eu tô aqui pra trabalhar!

Paulo: Ô Simão, avisa aí que o barbudo está aqui, o Barbudo!

Simão: Avisa a ele que eu vou lhe dar duas injeção de presunto que ele vai melhorar

Mateus: Ói, Simão esse aqui é o patrão que está doido por um empregado.

Simão: Ei, Mateu, chegou o home? (Capitão anda em direção a Simão. Ouvem-se os seus passos)

Simão: Esse? Essa lapa de home?

Mateus: É, mais rosado do que...

Simão: Esse que está comprando castanha mais Julião?

Mateus: É esse aí mesmo!

Simão: Patrão, boa noite!

Capitão Mané de Almeida: Boa noite, seu Simão.

Simão: Como é o seu nome?

Capitão Mané de Almeida: Eu sou Mané Pacaru.

Simão: O meu nome? Bati de idéia. Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: Se as quatro carta eu bati!

Mateus: Isso aqui não é jogo não!

Capitão Mané de Almeida: Simão!

Simão: Sinho'sso?

Capitão Mané de Almeida: Então você vai trabalhar essa noite mais eu aqui.

Simão: Eu não quero trabalhar somente uma noite, eu quero trabalhar para sempre, sempre, sempre, sempre. Me diga uma coisa, o patrão paga bem?

Capitão Mané de Almeida: Pago na hora!

Simão: Em dinheiro?

Capitão Mané de Almeida: Em dinheiro ou em cheque, com o que você quiser eu pago.

Simão: Patrão, o cheque com o senhor entra com fundo ou o fundo entra tudo nele?

Capitão Mané de Almeida: O cheque entra com fundo com tudo.

Simão: Tá bom, então dá pra mim.

Simão: Patrão me diga uma coisa, qual é o serviço da sua casa?

Capitão Mané de Almeida: Simão, o serviço da minha casa é muito maneirinho.

Simão: Ligeiro.

Capitão Mané de Almeida: Ligeiro, ligeiro mesmo. É para trabalhar na coqueira, tirar leite das vaca, tá sabendo?

Simão: Tô empurrando!

Capitão Mané de Almeida: E amarrar as cabra...

Simão: Amarrá as cabra não.

Capitão Mané de Almeida: Purque Simão?

Simão: Purque eu num quero! Amarrá cabra não dá pra mim, que eu sô safado...

Capitão Mané de Almeida: Porquê?

Simão: Ô Mateu! Quantas cabra o patrão tem?

Mateus: Tem mais de 14.

Simão: E quantos bode véio?

Mateus: Um.

Simão: Dane-se! Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: De manhã cedo eu vou (...) as cabra. Primeiro vou tirar o leite. Pego uma cuia e começo (faz o movimento de ordenhar a cabra) Aí vai chegando o bode veio. Cheira uma cabra, cheira outra, cheira uma, cheira a outra, aí começa, tá beleza, vou beber um gole! (Se joga contra o patrão)

Capitão Mané de Almeida: Levar as menina lá no Grande Hotel.

Simão: Patrão é casado? Tem mulhé? Tem filha?

Capitão Mané de Almeida: Tenho!

Simão: Ô, Mateu! Lavei-lhe a burra!

Mateus: Tá faltando o respeito com o patrão, não?

Simão: Patrão, eu vou dizer uma coisa ao senhor: sou um rapaz trabalhador, sou um home honesto, um home de confiança.

Capitão Mané de Almeida: Você tem tanto afeto, cadê seus documento?

Simão: Procura!

Mateus: Procura onde quiser!

Capitão Mané de Almeida: Todo documento você tem? A profissional!

Simão: O que?

Capitão Mané de Almeida: A carteira profissional!

Mateus: A profissional! (Simão abre a boca, solta um arrote) Ô, goela boa!

Simão: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: Perdeu o orgulho (...) num sabe? (...) Dentro do fole escondido quatro caju, me dê ao menos um para beber. Chupei um caju, aí me deu uma roedera... Aí eu me encostei na sinuca da mesa...

Mateus: Na mesa da sinuca...

Simão: Comecei cochilar, sabe quando eu me animei?

Mateus: Sim?

Simão: Quando eu comi três cuscul! Ai quando eu saí pra fora eu saí contente...

Mateus: Contente...

Simão: Alegre...

Mateus: Alegre...

Simão: Mas o caju, repare, deixou o bolso da calça todo molhado. Pois bem, patrão, s'importe não, vá pegando os documento que eu empurro o pé.

Capitão Mané de Almeida: Então eu quero a carteira profissional.

Simão: A profissão?

Capitão Mané de Almeida: A profissional, seu Simão!

Simão: Ah, a profissional, né, Mateu?

Capitão Mané de Almeida: É, a profissional...

Simão: Tumá aguardente, chupar caju e se acabar no pau!

Capitão Mané de Almeida: A identidade, seu Simão!

Simão: Sessenta e oito anos e os dente tá tudo bom!

Capitão Mané de Almeida: Tem o CPF, seu Simão?

Simão: Heim?

Capitão Mané de Almeida: CPF!

Simão: O ferro ésse?

Mateus: O CPF, Simão!

Simão: Ah, eu empurrei, mai num entrou o ferro não.

Mateus: Não é o ferro não, Simão, é o CPF.

Capitão Mané de Almeida: Simão! Você está endoidando?

Simão: Não!

Capitão Mané de Almeida: Tem o título de eleitor?

Simão: O quê?

Capitão Mané de Almeida: O título de eleitor!

Simão: Tem mai num tirei. Ainda tem documento?

Capitão Mané de Almeida: Já foi acorrido da poliça?

Simão: Heim, como é o nome?

Capitão Mané de Almeida: Já foi acorrido da poliça?

Simão: Fui acorrido, mai num pegaram não, que eu peguei um pedaço lá e fui embora!

Capitão Mané de Almeida: Dá pra trabalhar comigo!

Simão: Dá?

Capitão Mané de Almeida: Dá sim!

Simão: Ô, Mateu?

Mateus: O quê?

Simão: Agora eu lavei a burra. (Vira-se para o patrão) Sim, patrão, o senhor é casado...

Capitão Mané de Almeida: Sô casado.

Simão: A mulhé é sua...

Capitão Mané de Almeida: É minha, é bem sua?

Simão: Ô patrão, me diga uma coisa: quantas mulhé tem na sua casa?

Capitão Mané de Almeida: Olha, Simão, tem uma coisa: eu mando da porta da cozinha pra frente, pra sala e você cuida da porta da cozinha pra trai.

Simão: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: Quer dizer que o patrão viaja. A patroa fica em casa.

Mateus: É.

Simão: A patroa domina da porta do meio pra trás, e eu da porta do meio até na frente.

Mateus: Na sala!

Simão: Quero não!

Capitão Mané de Almeida: Purque, Simão?

Simão: Porque eu vou morrer de fome, todo o comê tá na cozinha. (Risos) Não pra atender não, é pagando na hora, né Mateu?

Mateus: É, Simão!

Simão: Num s'importe não! Ela tá aonde?

Capitão Mané de Almeida: Tá detrai da tela.

Simão: Ah, sei, no hotel grande. Se importe não, chego já com ela aqui.

Simão: Pode ficar ali no cantinho (empurra o Capitão para encostar na aresta da empanada) que é pra num rasgar o fundo da calça... Ô Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: A mulhé dele é bonita?

Mateus: E eu sei da mulhé do home?

Mestre: Alô, Adriano, alô, Adriano! Música, mestre!

Música de entremeio.

(Entra Quitéria acompanhada de Simão)

Simão: Oi, Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: É essa daqui?

Mateus: É a patroa, é a patroa.

(Quitéria se vira de frente para o Capitão)

Quitéria: E aí, meu velho, como vai?

Capitão Mané de Almeida: Mas o que é isso? Eu vou bem e você como tem passado?

Quitéria: Você tava viajando?

Capitão: É eu tava lá por trás...

Quitéria: Eu também tava viajando. Tava pro Maranhão. Ô Mateu, você gosta do Maranhão?

Mateus: Não, nunca passei nesse lugar e nem quero!

Quitéria: Não? Ô Mateu!

Mateus: O quê?

Quitéria: Mai eu tava passeando no Maranhão e um pessoal de lá mandou lembrança de lá, mandou lembrança pra todo mundo e mandou lembrança para tudo e mandou lembrança para catavói.

Mateus: Pra catavói.

Simão: Ô, patrão, o senhor me diga uma coisa: o senhor me deixa dançar um aparte com a patroa?

Capitão Mané de Almeida: Eu não gosto não, Simão!

Simão: Mai eu vou dançar com ela bem direitinho... Olha eu posso até fazer um acordo que vai ficar bom.

Mateus: É...

Simão: Né, Mateu?

Mateus: É...

Simão: Fica olhando... (O público comenta: mai é corno mesmo!) (Simão, para os músicos) Leva uma marcha bem gostosa...

Música de entremeio. (eles dançam. Mané de Almeida olha e examina os dois)

Simão: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Simão: (Aponta para Quitéria) Tá pronta!

Mateus: Tá pronta pra quê?

Simão: Pra ir pra zona! (risos)

Mestre: Bom dia, mestre!

Música. “É o A, B, C, é o A, B-A, BA, (...)” (Saem de cena o Capitão e Simão. Quitéria fica dançando)

Passagem Zangô, Ritinha e Sr. Angu¹⁰⁶

Música: “Iaiá o mar encheu, Iaiá o mar vazou
O cabelo de morena o riacho carregou”

Zangô: Mateu, bandido!

Mateus: Bandido, não! Boa noite, boa hora e boa chegada!

Zangô: Ô, Mateu, adonde é que eu tô?

Mateus: Na Rua da Glória.

Zangô: Eu sou da Glória da Rua! Mateu, me diga uma coisa: aqui fica em que Lagoa?

Mateus: É em Lagoa de Itaenga, danado!

Zangô: Você conhece uma mulher pelo nome de Rita, conhecida por Ritinha?

Mateus: Conheço.

Zangô: Heim?

Mateus: É uma costureira, é?

Zangô: É uma moça que é costureira. Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Zangô: Tu conhece ela?

Mateus: Sei quem é!

Zangô: Ô, Mateu, chama ela!

Mateus: É Ritinha, né?

Zangô: É, é Ritinha.

Mateus: Ô, Ritinha! Ô, Ritinha!

Ritinha (em off): Oi...

Mateus: Aqui tem um cidadão que quer falar com vosmicê!

Ritinha (em off): Como é que é o nome dele, Mateu?

Mateus: (se distraindo) É Prexédio!

Ritinha (em off): Não! Num conheço não...

Mateus: Parece que é Zangô, parece...

Ritinha (em off): Ô, Mateu? Como é que é o nome?

Mateus: É Zangô! (chega-lhe uma dose de aguardente) É um rapaz que se chama Zangô Zangado (...)

Ritinha (em off): Como é o nome?

Mateus: É Zangô!

Ritinha (em off): Peraí, deixe eu vestir a roupa.

Mateus: Oxente, tais nua, minha filha?

Ritinha (em off): Nua não, tô sem calça!

Zangô: Chama ela!

Mateus: Ô, Ritinha!

Ritinha (em off): Peraí que eu tô ocupada! Eu sou costureira. Eu lavo engomo e passo. Quando tu me chamasse agora eu tava na agúia. Ói, Mateu, quando eu saio da agúia eu entro no ferro, quando eu saio do ferro eu entro na agúia.

Mateus: Aí é que é gostar de trabalhá!

(Ela chega, ouvem-se seus passos)

Ritinha: Boa noite, Mateus!

Mateus: Boa noite, minha filha!

Zangô: Ô, Mateu!

¹⁰⁶ Transcrição da passagem realizada em 24 de janeiro de 2009 na Rua da Glória, Lagoa de Itaenga, PE.

Mateus: O quê?

Zangô: É ela?

Mateus: É, chegou agora.

Zangô: Pergunte a ela se ela tem um filho por nome de Zangô!

Mateus: Olha, (pra boneca) tu tem um filho de nome de Zangô?

Ritinha: Eu num tenho nadinha...

Mateus: Tem! Que ele chegou aqui dizendo que é seu filho...

Ritinha: É aquele? (Anda em sua direção. Som de passos) (Para o Mateus) Cala a boca aí que eu vou conversar com ele. (Para Zangô) Boa noite bom!

Zangô: Boa noite boa!

Ritinha: O seu nome completo?

Zangô: Mmmmmmmnnpurro!

Ritinha: Me diga uma coisa: o senhor tá em procura de quem?

Zangô: Uma mulher por nome de Rita, conhecida por Ritinha.

Mateus: É isso aí, Ritinha! Peraí!

Zangô: Costureira, passadeira, engomadeira e passadeira.

Mateus: Pronto! Num é tu mesmo, ô agonia...

Zangô: Como é o nome da rua que você mora?

Ritinha: Eu moro na Rua do Lagadiço, beco sem entrada, o número é oitenta e um, voltando é dezoito.

Mateus: É, tá certinho!

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora já foi casada?

Ritinha: Casei três vezes.

Mateus: Três vezes?

Ritinha: Três! Na primeira vez das três, meu marido era muito trabalhador, mas morreu queimado num copo de refresco! (Risos)

Mateus: Eu nunca vi refresco matar ninguém!

Ritinha: Ai eu disse que num queria mais casar, fui andar, peguei um namorado, me peguei conversando com ele, quando vi casei de novo. Esse morreu estrepado num espinho de bananeira.

Ritinha: Deve ser minha sina, né, Mateus?

Mateus: O quê?

Ritinha: Aí eu fui e casei com outro. Tão bonito... morreu com uma facada de uma cédula de cem real.

Mateus: Uma cédula de cem real?

Ritinha: É, Mateu, furaro ele com uma cédula de cem real.

Mateus: Mas é com a bixiga mesmo, teu marido é uma derrota mesmo!

Zangô: Mai me diga uma coisa: e do seu primeiro casamento, apareceu algum filho em sua casa?

Mateus: Não, o cabra morreu logo!

Ritinha: 114 da primeira barrigada! (Risos. O público comenta: Isso é uma miséria, mesmo!)

Mateus: Isso é uma mulhé ou é uma poica?

Zangô: Me diga uma coisa: A senhora sabe o nome dos filho?

Ritinha: O primeiro filho foi... foi... peraí, peraí... (Bate na empanada tentando lembrar)

Mateus: (...)

Ritinha: Sim, Mateu, me alembrei. O meu primeiro filho foi Luca (nome de alguém que está na platéia). (Risos mais sonoros e demorados) Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Ritinha: Olha Luca mamava tanto, que eu tive que meter um tamanco na boca dele.

Mateus: Aí ele gostava de mamá!

Ritinha: Ai tem mai... Apareceu um que chamava Antônio Preto! (risos)

Mateus: Já é o do meio, é o segundo!

Ritinha: Ói, Antônio Preto mamou tanto que num cresceu, ficou do tamanho de uma galinha nanica! (Risos)

Mateus: E ele agora tá diminuindo...

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora...

Ritinha: Teve ainda (...)

Zangô: A senhora conhece Madá?

Ritinha: Conheço, eu meti três tijolo na cabeça dele, conheço!

Zangô: A senhora conheceu um filho por nome de Zangô?

Ritinha: Eu não! Tu conhecesse, Mateu?

Mateus: Eu não!

Zangô: Minha dona, Zangô sou eu, eu, eu sou seu filho e a senhora é minha mãe, e eu sou seu filho e abesta¹⁰⁷ mãe!

Mateus: A besta ou a bença?

Ritinha: Ô, Mateu, é ele é?

Mateus: Ele tá dizendo que é, Zangô, né?

Zangô: A bença, minha mãe!

Ritinha: Deus te aben... dane-se!

Mateus: Óóóóóí

Ritinha: Num digo. Quase que eu entrava no inferno!

Zangô: A bença, mãe!

Ritinha: Deus te aben... deus te aben..

Mateus: Abençoe, bençoe, bençoe!

Ritinha: Deus te aben... Deus te abençoe meu filho, eu não tava te conhecendo, pra mim era Fernando. (Risos) Ô Mateu, pra mim era Fernando com a cabeça carregada de maniva! Ói, Mateu, eu ontem tive uma raiva de Fernando. Fernando me deixou oito dia arrancando macaxeira e depois eu trouxe tudinho no espinhaço da besta!

Zangô: Ô, mãe, me diga uma coisa...

Mateus: Diga o que?

Ritinha: Ô, meu filho, você tava aonde?

Zangô: Eu tava no sul trabalhando.

Ritinha: Foi mais quem?

Zangô: Foi eu e Luca.

Ritinha: Ô, meu filho me diga uma coisa: o teu nome completo?

Zangô: Ih, comi, mai num quis. E o seu nome?

Ritinha: É Rita, conhecida por Ritinha, sou costureira, passadeira, engomadeira.

Zangô: Me diga uma coisa: a senhora é casada?

Ritinha: Fui e sou casada agora.

Zangô: Como é o nome do seu marido?

Ritinha: É seu Angu. Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Ritinha: Eu vou buscar o macho da gente!

Mateus: Oxe, é o teu só!

Mestre: Bom dia mestre!

Música de entremeio.

¹⁰⁷ A benção.

Ritinha: Ô seu Angu! (Sons guturais, gritos e batidas. Parece que vem um animal que estava enjaulado) ô meu filho, vamo lá em cima que tem tanta gente que quer lhe ver. Ô seu Angu, tirasse a barba?

Seu Angu (gritando): Tirei!

(Ela chega com ele) (Como ele é barbudo o Mateus comenta)

Mateus: Tirou a barba ou botasse mais cabelo?

(Ela vem subindo com ele. Ela o segura pela cabeça e sua movimentação é toda conduzida por ela, por fora do boneco)

Ritinha: Vamo, vamo... Me diga uma coisa: tu conhece Luca? (Ele grita) Tu conhece Zangô? (Ele grita)

Mateus (para Zangô): Óia aí, Zangô, tu conhece o teu pai?

Ritinha: Tu conhece o Mateus? (Ele grita)

Seu Angu: Eu empurro!

Mateus: Eu empurro é o dedo no meu bolso pra tirar o dinheiro.

Ritinha: (Apresentado o velho para Zangô) Esse aqui é seu filho.

Seu Angu: (Mandando) Dá bença pro teu padraço! Dá benção, safado!

(Zangô vai em cima dele. O mata num só golpe. O corpo cai sobre a empanada e o Mateus o ajeita de modo a ficar de rosto para a frente. Como o seu rosto é todo coberto de pêlo de bode, repete o comentário que fez antes sobre isso. Ritinha começa a tremer. Seus braços começam a se desencaixar do boneco e ela vai, tremendo, estrebuchando, ficando mole.)

Zangô: Mateu? Ô, Mateu? O que é que tem mãe?

Mateus: Fosse tu que matasse ela.

Zangô: Mateu! Traz aí um dente de alho!

Mateus: Pra que um dente de alho?

Zangô: Pra empurrar em mãe. (Ela continua tremendo) Mãe, que é que tu tem que tá tremendo? Mãe, que é que tu tem miséria?

Mateus: Oxente, não chama a sua mãe não!

Zangô: Mãe, ô mãe, fique dura, mãe!

Mateus: Daqui a pouco ela fica dura mesmo!

(Zango a solta. Ela cai morta ao lado de Seu Angu.)

Mateus: Morreu ou tá morta?

Zangô: Mãe, ô mãe, tu não tem vergonha, não, mãe?

Mateus: Vergonha?

Zangô: (Levantando o corpo da mãe) Mãe, fique assim. (Quando ele solta, ela cai.) Ô Mateu!

Mateus: O quê?

Zangô: Teve o passa-jumento¹⁰⁸ de mãe!

Mateus: Passa-jumento ou passamento?

Zangô: Mãe, ô, mãe... (Ele a levanta de novo) Fique aí bixiga!

Mateus: Não chame o nome da sua mãe não!

Zangô: Mãe, fique dura! Fique dura! Mateu!

Mateus: O quê?

Zangô: Morreu a mãe! E agora o que é que faço?

Mateus: Fazer o enterro.

Zangô: Mateu!

Mateus: O quê?

Zangô: Não sou da Rosa marte, não sou da Mortuária, não sou do sindicato e nem sou do FunRural.

Zangô: Mateu!

¹⁰⁸ Passamento ou passagem para a morte.

Mateus: O quê?

Zangô: Vamo chamar essa mulhé pra rezá?

(Zangô chora) Mateu!

Mateu: O quê?

Zangô: Mãe morreu! (Chora)

(Ele canta)

Música: “Morresse, véia, morreu, o que é que eu vou fazer?” (Mateus responde repetindo os mesmos versos) (A parte instrumental o acompanha) Ai que coisa boa, ela morreu! (Ele dança)

Passagem do Padre e do Sacristão Tobias¹⁰⁹

Sacristão: (canta)

O padre chegou

Os anjos amém

Avisa o povo

Que eu cheguei também

Olha o padre chegou, delegado, juiz, avisa o povo que eu cheguei também.

(Entra o padre dançando) (...)

Padre: Pois bem, meu povo! Vocês que quiser se casar, o padre casa e descasa, batiza e desbatiza, comunga e descomunga, confessa e desconfessa!

Sacristão: Tá bom, meu padrinho! Pode (...) não deixe nadinha guardado! (...)

Padre: Mateu!

Mateus: O quê?

Padre: Se tiver uma pessoa que queira se casar, fale aqui que eu estou aqui, e Tobia.

Espectadores: O menino do ganzá! (Outros reforçam: Tem outro aqui!)

Padre: Como é o nome?

Espectadores: Antônio! Antôn nhio-nhio!

Padre: Peraí que no io-iô eu vou já! (Risos. Os espectadores direcionam o deboche para o espectador chamado Antônio)

Padre: Mateu!

Mateus: O quê?

Padre: Diga ao io-iô que daqui a pouco eu pego ele! Mateu!

Mateus: O quê?

Padre: Mateu! Eu não sabia que hoje eu ia pegar um io-iô!

Mateus: O Io-iô tá aí!

Padre: Chegou alguém? Chegou alguém que queira se batizar e se confessar? (“Tem Leca”, indicam os espectadores. “Tem o menino do ganzá!”)

(Ouve-se uma voz improvisando uma imitação de latim em off. Ouve-se passos. Entra de uma vez uma Quitéria negra)

Quitéria: Boa noite, Mateus!

Mateus: Boa noite, minha filha!

Quitéria: Mateus, boa noite!

Mateus: Boa!

Quitéria: Olha eu vim (fala muito enrolado) (...). Pois bem, ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Quitéria: Um travaio. (...) O padre tá em confissão?

Mateus: Não, o padre chegou agora.

Quitéria: Ô, Mateus!

Mateus: O quê?

Quitéria: Um pra eu pra Io-iô? (...)

Mateus: Io-iô só dá pra tu!

(...)

Espectador (fala sorrindo): Eu gosto é assim de mulhé moreninha! (Há outros comentários em cima da fala dele)

Paulo: Ó, ele disse que gosta é assim de mulhé moreninha!

¹⁰⁹ Transcrição da passagem apresentada em 17 de janeiro de 2009 no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE.

Quitéria: Tu gosta é assim de mulher moreninha, tu não tá valendo um troncha de pirú!
(Risos e gritos de deboche)

Espectadores (outros comentários: Vai fazer café, é? etc.)

Quitéria: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Quitéria: Você sabe (...) porque ele gosta de mulhé morena?

(Comentários misturados)

Quitéria: Eu conversei com ele e era o mesmo que um prato de papa!

(Mateus fica fazendo outros comentários)

Quitéria: Ô, Mateu! Mateu!

Mateus: O quê?

Quitéria: O padre tá descansando?

Mateus: Oxente, o padre tá aqui! Olha ele aí!

Quitéria: Boa noite, meu padinho! A bença meu padrinho!

(O padre não responde. Vira de costas para ela.)

Quitéria: O padre tá me negando fala?

Mateus: Não pode seu padre, negar fala não!

Quitéria: A bença meu padinho!

Padre: O que é que você quer?

Quitéria: Eu quero me confessar!

Padre: Confissão só no domingo (...)

Mateus: Mai agora tu tai conversando? (...)

Quitéria: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Quitéria: Porque é que ele não me confessa?

Mateus: Oxente, sei não!

Quitéria: Vamo, meu padinho, me confessa...

Padre: eu já num disse que não?

Quitéria: Vamo padre, me confessa!

Quitéria: Mai que padre mai abusado. Eu cheguei aqui na casa de Julião. Conversando mai o povo, andei por aí mai uns velho.

Espectador: Quem gosta de piche é pista!

Quitéria: Heim?

Espectador: (falando mais alto) Quem gosta de piche é pista! (...) Vai se confessar na pista!

(Quitéria começa a sair de cena)

Padre: Tem mais uma pessoa aí?

Mateus: Tem!

Padre: O nome?

(...)

Mateus: Zé Salu.

Padre: Deixa comigo Zé Salu.

(Quitéria volta)

Quitéria: Olha Zé Salu, te lembra quando eu te peguei nu? (Risos e comentários) Mateu!

Mateus: O quê?

Quitéria: Tai? Olha, Zé Salu!

Espectador: Oi?

Quitéria: Olha, (...) (dá um giro, rodando a saia) Vamo lá, Zé Salu, pra debaixo do pé de limão?

Tocador: Todos dois é azedo!

Outro espectador: Essa mulhé feia é...

Quitéria: Que nem a tua, passa a mão e deixa pra amanhã? Mateu, sabe de uma coisa? Eu não vou confessar a ninguém, ninguém!

Mateus: Ninguém!

Padre: Mateu! Já estou com raiva!

Tocador: Esse padre é fresco mesmo...

Padre: Mateu? (canta) Olha o padre, delegado, juiz...

Música de acompanhamento

Padre: Êeee! Chegou alguém?

Tocador: Chegou! Tá chegando! Chegou agora! O terreiro tá muito bonito!

(Pequena pausa. Comentários do publico e tocadores)

Padre puxa a música de novo.

Padre: Êeee! Chegou alguém?

Tocador: Até agora num chegou ninguém.

(O padre sai de cena) Entra uma Quitéria branca.

Quitéria: Boa noite, Mateus! Me diga uma coisa: o padre, sacerdote, da sagrada Igreja (sacudindo os ombros) Ca-tó-li-ca Apostólica Romana está aí?

Mateus: Tá!

Quitéria: Tá confessando?

Mateus: Não, num tá confessando não...

Quitéria: Mai será pussíve? Mateu chama ele!

Mateus: Ô, seu padre?

Padre: Que é que há?

Mateus: O senhor tá confessando?

Padre: Eu num dou reza pra ninguém!

Mateus: É que chegou uma moça pra confessar com o senhor... Olha ela aí!

Espectador: É bonita!

Padre: (virando para ela) Ah, mocinha gostosa, tudo bom! (Risos e comentários)

Espectador: Que padre safado é esse?

Quitéria: Ô, meu padinho, eu vim confessar uma coisa, eu tô muito perturbada, eu vim fazer uma confissão, dá pra ser?

Padre: Na hora!

Mateus: Mai num era você que disse que não fazia confissão...

Padre: (para Quitéria) Venha cá, venha cá, se abaixe...

(Quitéria se abaixa, aparece só a sua cabeça.) (As pessoas comentam, falam.)

Padre: Silença! Na hora da confissão!

(O Padre fala ao ouvido da moça.)

Quitéria (respondendo à alguma pergunta que o padre lhe cochichou no ouvido): Não! (Continuam os cochichos) Não senhor!

Tocador: Que confissão é essa, heim?

Quitéria: (Ainda respondendo aos cochichos) Não, meu padinho...

Mateus: Tu tá confessando ou tá conversando aí no ouvido?

Padre: Mateu! Cala boca que eu to aqui conversando um pouquinho...

Quitéria: (respondendo ao padre) Não senhor... foi... não, ele pegou na minha mão, mai foi uma coisinha só... foi, ele pegou na minha e eu peguei na dele... (Enquanto o padre cochicha,

os tocadores e o público comentam entre si) não... foi... não, padinho, eu num gosto de bananeira não... não, meu padinho, sem calça não, sem calça não...

Mateus: Sem calça?

Padre: Cala a boca, miséria, que eu to confessando!

Quitéria: (Ainda respondendo) Não vou não... não, Zé Salu nem um tico... Zé Salu dá no mesmo que uma tricha de piru ... (o público ri e comenta com Zé Salu) (...) foi, eu passei a mão nas costas dele, se arripou todinho... (Alguém do público comenta que está chato).

Padre: Silêncio!

(Continuam só mais um pouco)

(Quitéria se levanta.)

Quitéria: Meu padinho, eu ainda queria saber de uma coisa.

Padre: O que é?

Quitéria: Se é pecado cantar moda?

Padre: Moda de Mamulengo, Cavalinho Marinho, Pastoril, Ciranda é um pecado-cuscuz-maniçoba, mas se for uma moda ao som da sarafina da igreja, pode cantar instantaneamente (o padre se deita na empanada e geme) ah, ah, ah!

Mateus: Ói, cuidado, o que é isso, padre?

Quitéria canta então imitando ritmo de igreja:

“É o padre engraçado,

Veve impressionado

Com o livro na mão

Por dia ele bebe três garrafinha

De hora em hora três garrafão

E ainda deixa um copinho para o Sãocristão”

Padre: Que moda é essa, pirua?

Mateus: E o padre também não bebe? (...)

Padre: (Arrota) (Canta) Pelo siná, pelo siná, pelo siná...

(Durante a música, o padre sai de cena. A Quitéria dança e gira no próprio eixo).

Fumador e o Doutor Rodolera Pinta Cega¹¹⁰

Música:

Candiêro a, candiêro o
Tá na mão de ioiô
Candiêro ô, candiêro a
Tá na mão de Iaiá
Candiêro ô
Candiêro a

(Apito)

Oi Fumador, fumador
Meu cigarro nunca apagou

Fumador: Mateus!

Mateus: O quê?

Fumador: Rapaziada a todo bom dia! Rapaziada a todo boa noite! Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador Tô namorando!

Mateus: Já chegasse agora e já arrumasse namorada?

Fumador: Eu tenho uma menina que a idade dela é vinte, vinte e cinco, dezessete com oito, dezessete nove!

Mateus: Com a bexiga, ela tem é 85 ano!

Fumador Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Diz o nome dela!

Mateus: O nome dela?

Fumador: Sim, da minha noiva...

(Mateus diz vários nomes: Estreita, Bastiana, Antônia, e o fumador só responde: não!)

Fumador: Não, o nome dela é Te-comia-a-pulso!

Alguém do público: É a burra?

Fumador: Heim?

Espectador: É a burra?

Fumador: Se empurra, empurra, que m'importa?

Fumador: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador Vamo fazer uma camaradage?

Mateus: Vamo!

Fumador Vamo arranjar pra mim um sagarro.

Mateus: Um cigarro.

Fumador: Um só! Me dá!

(O sanfoneiro tira um cigarro da carteira, Mateus também consegue um cigarro e o guarda. O Fumador sai de cena e o sanfoneiro entrega o cigarro por cima da placa da frente da empanada.)

Música: Oi fumador, fumador!

Meu cigarro nunca apagou!

¹¹⁰ Transcrição da passagem apresentada em 17 de janeiro de 2009, no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE.

Fumador O Mateu, me dá o sagarro!

Mateus: Sim, já tá aceso!

(Mateus põe o cigarro na boca do fumador- há um orifício para isso na escultura do boneco. Ele começa a puxar a fumaça.)

Fumador: O mão boa de catar caju!

Mateus: De catar caju ou de catar maturi?

(Fumador arrotta.)

Fumador Ô, ‘teu!

Mateus: O quê?

Fumador Tô namorando!

Mateus: Tá namorando ou tais fumando?

Fumador Ô’teu!

Mateus: O quê?

Fumador Pára aí o harmônico que eu vou fazer uma pergunta.

Fumador: Ô, Mateu, quando a gente tá no meio de muita moça, que a gente dá uma tragada assim (traga o cigarro) e bota a fumaça pra cima, o que é que tá dizendo?

Mateus: Vai te embora que eu num quero te engolir mai não!

Fumador: Mintira!

Mateus: É o quê?

Fumador: Meu amor te amo até as núve! Ah, ah!

Fumador: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Tô namorando!

Mateus: Mai você é um rapai namorador...

Fumador: Ô, ‘teu!

Mateus: Oi!

Fumador: Quando a gente tá no meio das meninas, que dá um trago assim, (traga), tá dizendo o quê?

Mateus: Tá batendo com a mão pra tirar a cinza do cigarro...

Fumador Não!

Mateus: É o quê?

Fumador Me dá um beijinho que eu te passo a mão com carinho! Ah, ah, ah!

Fumador Ô ‘nteu!

Mateus: Vá, diga! (O cigarro cai) Ichi, que agora lascou mêmô!

(O mestre ri e comenta o fato. O público mais próximo comenta também.)

Fumador: Ô, Mateu!

Mateus: O quê? O cigarro caiu foi?

Fumador: Caiu...

Mateus: Cuidado!

Fumador: Caiu meu sagarro, pega ele, Mateu! (Um dos tocadores, Paulo, pega o cigarro caído no chão e devolve entregando-o de volta para dentro da empanada) (...) Cadê, acharam? Ô dedo bom pra levar topada... (...) Ô ‘teu! (Puxa a música)

Música: Oi fumador, fumador!

Meu cigarro nunca apagou!

Fumador: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Tô namorando! (Vários comentários do público.)

Fumador: Ô Mateu!

Fumador: Tem uma menina aí que ela pinica de lá e eu pinico daqui.

Mateus: Pinica o quê?

Fumador: O olho!

Mateus: O olho... Eu num vi ninguém pinicando nada por aqui.

Fumador: Ô Mateu! Tá havendo uma coisa estranha...

Mateus: Que danado que tais vendo?

Fumador: Mateu! O mundo tá rodando, a minha vista...

Mateus: Tá rodando? Tu num pode fumar nem beber...

Fumador: Ai Mateu, tá me dando uma gustura...

Mateus: Uma gustura ou uma gastura... (O Fumador vomita. Há muitos comentários do público e dos tocadores.)

Fumador: Ai! Mateu, tá me dando uma agonia...

Mateus: Ô que agonia o quê?

Fumador: Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Ai que dor no meu estâmbagaru!

Mateus: Estâmbagaru ou estâmbagadu? (...) (Ele vomita mais. O público mais próximo e os tocadores se afastam, quem está sentado se levanta. O público comenta: Êta, num vomite não! Tu tá emacanhado, é?)

Fumador: Ai, 'teu! Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Chama o médicu!

Mateus: Um médicú ou um médico? (Chama) Doutor! Ô Doutor!

Fumador: Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Chama!

Mateus (batendo na placa da frente da empanada com uma das baquetas do bombo): Ô, Doutor!

Doutor (de dentro): O que há?

Mateus: Doutor venha pra cá imediatamente que tem um rapai passando mal!

Fumador: Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Chama o médicú!

(Mateus corrige o Fumador mais uma vez: que não é médicú, que é médico.)

Fumador: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Ai!

Mateus: Ai o quê?

Fumador: Ai que gustura!

Mateus: Gustura não, gastura!

Fumador: Ô, Mateu! Chama, Mateu!

Mateus (batendo de novo na empanada): Ô, Doutor!

Fumador: Mateu! Aí tem médicú? (...) Ai, ai que nunca mais eu chupo caju na casa dos outro! (...) Ai gente, cadê o médicú?

(Chega o médico. Quando ele entra em cena há uma batida de pé que marca a sua parada em cena.)

Doutor: Mateu? Tem gente doente aqui?

Mateus: Tem tá bem aí!

Doutor: Peraí que eu vou conversar com ele... Rapai, me diga uma coisa: como é o seu nome direitinho?

Fumador: Me-tomo-a-pulso...

Mateus: Isso é nome de gente, é? (risos e comentários do público)

Doutor: Me diga uma coisa: você conhece o Mateu?

Fumador: Conheço!

Mateus: Conhece não, conhece não!

Doutor: Como é o nome do Mateus direitinho?

Fumador: Comi-mai-num-quis!

Mateus (debochando) Comi-mai-num-quis...

Outro tocador: Gostasse não, foi?

(O Fumador, agora como doente hurra de dor e deita na empanada.)

Doutor: Me diga uma coisa: O senhor nasceu aonde?

Fumador: Na sandália do burro!

Mateus: Oxente, na sandália do burro...

Doutor (tocando a cabeça do paciente): Me diga uma coisa: aqui dói?

Fumador (grita): Ai!!

Doutor (tocando no peito do paciente): Aqui tá doendo?

Fumador (grita mais alto): Ai!!

Doutor: Aqui... aqui no nariz, no lugar do catarro, dói?

Fumador (grita): Aaaaai!

Mateus: Eita que esse tá todo acabado!

Doutor: Aqui... no nó da vela...

Fumador: Aaaaai!

Mateus: Tá pior ainda!

Doutor: Aqui... na boca do estambo?

Fumador: Aaaaaai!

Mateus: Oxente, tá acabado o home...

Doutor: Aqui... no imbigio, dói?

Fumador: Aaaaaai!

Doutor: Aqui... do imbigio pra baixo, perto dos cunhado, dói?

Tocadores (debochando e rindo): Nos cunhado...

Fumador: Aaaai, doutor! Não bula não que é do Mateu, doutor!

Mateus: Num é não é do tocador!

(Risos e comentários).

Doutor: Me diga uma coisa, me diga uma coisa: você hoje, comeu alguma coisa?

Fumador: Não, eu tô quase em jinjum...

Mateus: Tá em jijum memo, só botasse água pra fora...

Doutor: Comesse o quê? Tu se alembra do que foi que comeu?

Tocador: Tu se alembra o que comesse hoje?

Fumador: Num comi quase nada... eu cheguei na feira, comi dois abacaxi, comi cento e cinquenta banana, quatro cachorro- quente, dois melão, um pão doce, um pão com queijo e um cuscul...

Mateus: Pode mandar matar que é um jumento!

Doutor: Me diga uma coisa:você comeu mai alguma coisa?

Fumador: Comi as lingüiça do poico...

(Comentários do público)

Doutor: Me diga uma coisa: bebeu água?

Fumador: Não, doutor, quando eu cheguei, comi umas coisinha, me deu uma sede, eu passei num riacho, me abaixei e bebi, bebi, bebi, quando eu me levanto, o rio voltou...

(Comentários do público)

Doutor: Me diga uma coisa: você (virando o paciente de barriga para baixo)... sente alguma coisa aqui no lugar do cuscui?

Mateus: O cuscui fica ai nas costa? Num é com a gota não...

Tocadores (comentam): É um camelo é? (Comentários e risos.)

Doutor: Me diga uma coisa: você de outras doença aqui no caneco?

Mateus: Sofre demais!

Fumador: Ai, doutor! Setenta e duas hemorróda de botão!

Mateus: Tá bom doutor de mandar matá-lo! Aplica uma injeção mode essa peste já tá morto já! Setenta e dua hemorróida de botão... tá acabado memo!

Tocador: Ah, hemorróida de botão é diabo, vu?

Doutor: Me diga uma coisa: quando você vai pro banheiro defecar, você... defeca logo?

Fumador: Tem que amarrar uma coisa dentro que nem trouxa, quando ela sai eu panho!

Mateus: Tá ruim, tá ruim, doutor, o homi tá acabado!

Doutor: Se deite aí... (o doutor faz um movimento com a mão nas costas do paciente, como se estivesse marcando uma cruz imaginária.)

Tocador: Vai rezar é? (Em seguida o médico faz movimentos rápidos de cima para baixo, de fricção, por cima do paciente.)

Espectador: Massage é?

Doutor: Peraí... Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Doutor: Peraí que eu moiá o pano, passar o álco. Ô, Mateu!

Mateus: Diga!

Doutor: Dá o alcú a ele, dá o alcú a ele...

Mateus: Não! Não! Deixa essa bexiga sem o álco memo...

Doutor: Mateu!

Mateus: Aplica essa bexiga sem o alço memo...

Doutor: Não, mai tem que dar o álco, num pode dar injeção sem o álco não... (...)

Doutor: Bora tocador, dá o alcú a ele, dá o alcú a ele...

Mateus: Tem que passar álco nas costa dele...

Fumador: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: O que foi aquilo que ele passou em mim?

Mateus: Foi álco, foi álco!

Fumador: Ai! Que frescurinha... Ui que frescura... (Risos e comentários) Mateu!

Mateus: O quê?

Fumador: Agora, o que é que vou jantar...

Doutor: Senhores e senhoras a todo boa noite! Sou eu o Doutor Rodolera Pinta-Cega Feito de Amansá Bobo, Onde eu Boto o Dedo, Urubu Bota o Bico. (O doente sai de cena) Mateu!

Mateus: Diga!

Doutor: Tem uma pessoa aí doente?

Tocador: Tem!

Doutor: Qual é a doença?

Tocador: O Maro...

Doutor: Que é que você tem, Maro?

Mateus: Tenho nada não, graças a Deus! É o Luiz Preto, é o Luiz Preto que tá c'uma doença que tá sofrendo das vista!

Doutor: Qual é doença de Luiz Preto?

Mateus: Tá sofrendo das vista!

Doutor: Num tem um punhado de areia e um murro na cara que num instante fica bom!
(Risos)

Doutor: Tem mais alguém doente?

Público: Não!

Tocador: Tem esse menino!

Doutor: Quem?

Tocador: Esse menino!

Doutor: Qual é doença dele?

Tocador: Tá cum hemorróida!

Doutor: Tem que soltá ele num cercado no meio de oito burro. (Risos e comentários “Vai acabar com ele”) Mateus, quando os burro terminar de andar ele pode dizer que nunca mais tem hemorróida. (Risos)

Tocador: Doutor! Doutor!

Doutor: Oi?

Tocador: Tem o aqui também o balançador de ganzá. Também tá doente também!

Doutor: Qual é a doença dele?

Tocador: Ela tá sofrendo das mula!

Doutor: Ela tá sofrendo de quê?

Tocador de ganzá: Nada!

Mateus: A doença dele é que ele não cresce!

Doutor: Ah, quando o cabra não quer crescer, se amarra ele no meio de vinte fogo e taca fogo no caneco dele que ele num instante cresce... (risos)

Mateus: Num instante ele cresce! (Risos)

Espectador: É foguete, é?

Tocador: Ô Doutor?

Doutor: Que é que há?

Doutor: Ainda tem doente é?

Mateus: Ainda tem um bocado de doente aqui... Tem um bocado...

Doutor: Pois que venha logo os doente, que eu quero receitar logo que eu ainda vou trabalhar em oito hospital.

Tocador: Ô, Doutor!

Doutor: Heim?

Tocador: Tem outro aqui!

Doutor: Quem é?

Tocador: Wellington...

Doutor: Wellington?

Tocador: É!

Doutor: Qual é a doença de Wellington? (...)

Tocador: A doença dele que ele não arruma mulhé.

Doutor: Não arruma mulhé? Bem, Wellington, se você não arruma mulhé, você vai pintar a cara, bota a mão no bolso e se remexer (...) (Risos)

Doutor: Mateu!

Mateus: Diga!

Doutor: Tá todo mundo curado?

Mateus: Tudo!

Doutor: Pois tem alguma mulhé aí que esteja doente? Qual é as mulhé que tão doente, venha aqui se consultar, venha pegar a ficha...

Tocador: As mulhé já foro tudo s'imbora tudo...

Doutor: Tudo? (...) Quer dizer, Mateus, que tá tudo arreitado? Tudo curado e muito obrigado! Então, eu vou em casa que ainda tem umas coisinha aqui pra butar que é pra encerrar, né, Mateu! Bom dia, seu mestre! (O doutor sai de cena.)

Música de entremeio.

Bambu e a Morte¹¹¹

Mestre: Alô, alô! Eita rapaziada! As coisa vai chegando... O Mateu! Não corre ninguém, não muda o nome!

Mateus: Num tá correndo ninguém!

Mestre: Num foge ninguém! Pode vim mai pra frente que agora o Bambu vai tremer!

Mestre: O Mateu!

Mateus: O quê?

Mestre: Lá vai Bambu!

(De dentro da empanada. Ouve Bambu entoando o seu canto.)

Valei-me nossa senhora
A virgem do Paraná
Eu tive um sonho essa noite, Mateus
Que a Morte ia me matar

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, Bambu aparece em cena.)

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Mateu bandido!

Mateus: Bandido não! Boa noite, boa hora e boa chegada!

Bambu: Ô Mateus!

Mateus: O que?

Bambu: Na minha casa o mai rosado que tem é eu...

Mateus: O mai rosado ou o mais amarelo?

Bambu: Ai meu deudro!

Mateus: Ai meu deudro ou meu Deus?

Bambu: Minha Nossa Senhora do Cedro!

Mateus: Do cedro, o Cedro fica perto de Limoeiro...

Bambu: O Mateu!

Mateus: O que?

Bambu: Será que essas mulhé que tão aí vai morrer que nem eu?

Mateus: Vai morrer o que? Vendendo sangue?

Bambu: O Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Tu vai morrer numa dura!

Mateus: Eu não! Eu vou durar demai ainda!

(Bambu entoa.)

Eu tive um sonho essa noite
Que fai vergonha eu contar
O sonho foi perigoso, Mateu
Que a Morte ia me matar

¹¹¹ Transcrição da passagem apresentada em 17 de janeiro de 2009, no Sítio Cativo, Glória do Goitá, PE.

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô!

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: O povo quer comprar sangue (...)

Mateus: O povo quer comprar sangue ou tai pedindo?

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Eu não vendo o meu sangue por preço nenhum!

Mateus: Vender a quem sem poder? (A Morte aparece no outro extremo da empanada. Ela se dobra em direção ao Mateus e sopra fortemente).

Mateus: Eita!

Bambu: Mateu!

Mateus: O que?

Bambu: Ela vem peidando...

Mateus: Ela vem com raiva!

(Bambu entoa.)

A Morte quer me matar

Será o que Deus quiser

Ô Morte tu não me mata, Morte,

Vá matar essas mulhé

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte aparece em cena e tenta acertar Bambu com sua foice. Erra a mira, sai de cena.)

Bambu: O Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Tanta mulher aí, Mateu, num vai morrer (fala chorando) mais eu...

Mateus: Vai não, tu vai morrer sozinho!

Bambu: Heim?

Mateus: Tu vai morrer só!

Bambu: Num entra!

(Entra a Morte em cena. Dobra-se em direção ao Mateus assoprando forte.)

Mateus: Sai pra lá!

(Bambu entoa.)

A Morte quer me matar

Padre- nosso, ave-maria

Ô, Morte tu não me mata

Deixa eu viver mais um dia

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte aparece em cena. Tenta novamente acertar Bambu com sua foice e não consegue.)

Bambu: Ai meu deudro!

Mateus: Ai meu deudro ou ai meu deus?

(Bambu inspira como se prendesse a respiração)

Mateus: On'tu vai?

Bambu: Mateu!

Bambu: Parece que entrava.
(Comentários do público)

(Bambu entoa.)

A Morte quer me matar
Vou tirar um desengano
Ô, Morte tu não me mata,
Deixe eu viver mais um ano

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte aparece dançando. Tenta acertar Bambu novamente com sua foice.)

Mateus: Agora vai!

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Escapei na boca!

Mateus: Escapasse da boca da foice.

Tocador: Ô rosado!

Bambu: Heim?

(Comenta do pé de caju que está verde)

Bambu: O Mateu!

Bambu: Ai eu lasqueite!

Mateus: Lasqueite ou tá lascado?

Bambu: Tanta gente aí não morre mai eu...

(Risos ruidosos das crianças)

A morte quer me matar
Eu vi tocar o recreio
Ô morte tu não me mata, morte,
deixe eu viver mais um 'meio'
REFRÃO

Bambu: Mateu!

Mateus: O que?

Bambu: Escapei fedendo!

Mateus: Escapasse, que ela veio pra meu lado...

Bambu: Ai meu deudro!

Mateus: Ai meu deudro ou ai meu deus?

Bambu: Ai, ai Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Um rapaz tão lindo...

Tocador: Um chapéu!

Bambu: Heim?

Tocador: Um chapéu escovado!

Bambu: Um cabra tão gostoso que nem eu sou...

(Bambu entoa.)

A morte quer me matar
Padre- nosso, ave-maria

Ô, Morte tu Não me mata,
Deixa eu viver mais um dia

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu.)

Mateus: Agora vai! (Passa a Morte) Eita cuidado!

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Entrou?

Mateus: Entrou aonde? No salão?

Bambu: Ai meu deudro!

Mateus: Ai meu deudro ou ai meu deus?

(Bambu entoa.)

Eu seio que vou morrer

Parece que sou caipora

Ô Morte tu não me mata, Morte,

deixa eu viver uma hora

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu.)

Mateus: Agora vai! (Passa a Morte) Vai dormir bexiga!

(Bambu canta.)

O dia que eu morrer

O mundo está absoluto

Ô Morte, tu não me mata, Morte

Deixe eu viver um minuto

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu. De agora em diante ela permanece em cena, rondando Bambu.)

Mateus: Agora vai!

Bambu: Mateu!

Mateus: O quê?

Bambu: Entrou?

(Comentários do público)

(Bambu canta.)

O dia que eu morrer

O meu sofrimento é profundo

Ô Morte, tu não me mata, Morte

Deixe eu viver um segundo

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu.)

Eu seio que vou morrer

Vou entrar no paraíso

Adeus, adeus, meu povo todo adeus

Até o dia de juízo

REFRÃO: Ô leleô, Bambu, olha a morte atrás de tu (2X) O leleô! (No final do refrão, a Morte tenta dar um golpe de foice em Bambu. E, dessa vez acerta. Nesse golpe único e certo Bambu cai morto sobre a empanada e a Morte, ameaçando os tocadores com o seu sopro sai de cena.)

Mateus: Vai pra lá, vá pra lá! Eu num quero negócio com Morte!

Mestre puxa: Olha Mineiro Pau, mineiro pau (Entra Diabo dançando e leva Bambu)

Passagem Chica da Fuba e Pisa-Pilão¹¹²

O Mestre puxa: Ele pede eu dou...
Os tocadores respondem: um aperto da mão
Música:
“Ele pede, eu dou um aperto de mão”
(Apito)

(Chica canta de dentro da empanada)
Não quero ficar, nem quero ir (2X)
Quem quiser um cuscuz é só me pedir

REFRÃO: Óia, Pisa-pilão, pode pilar

(Durante o refrão entram o Pisa-Pilão que se instala em uma das extremidades da empanada e a Chica da Fuba, que entra dançando e peneirando na outra extremidade)

(Apito)

Chica da Fuba: Mateu!

Mateus: Às orde?

Chica da Fuba: Mateus boa-noite!

Mateus: Boa noite, boa hora e boa chegada!

Chica da Fuba: Olha Mateu! O pessoal daqui, da Rua da Glória, será que eles que gostam de cuscuz, Mateus...

Mateus: Óia...

Tocador: Ô Chica!

Chica da Fuba: Oi?

Tocador: Sabe quem tá doidinho, pra comer um cuscuz?

Chica da Fuba: Quem?

Tocador: É Fernando

Chica da Fuba: Fernando da ração?

Mateus: É da ração, é... É Fernando! (...)

Chica da Fuba: Muito, muito bem, Fernando...

Tocador: Ele tá doidinho pra comer um cuscuz, chega a baba tá caindo...

(Chica canta)

Tava correndo, fiquei a nadano (2X)

Vou fazer um cuscuz preparado pra vender a Fernando

REFRÃO

Chica da Fuba: Ô, Mateu!

Mateus: O quê?

Tocador: Ô, Chica!

Chica da Fuba: Oi?

Tocador: Olha aqui, eu to bem pertinho dele...

Chica da Fuba: De Fernando?

Tocador: É...

¹¹² Transcrição da passagem apresentada em 24 de janeiro de 2009, na Rua da Glória, Lagoa de Itaenga, PE. Optei por transcrever apenas os diálogos iniciais e alguns versos que envolvem o nome de pessoas que estavam na platéia.

Mateus: Ô, Chica!

Chica da Fuba: Oi?

Mateus: Tu sabe quem vai querer um cuscuz bem gostoso?

Chica da Fuba: Sim?

Mateus: É o filho de Adauto Caxeiro!

Chica da Fuba: Ah, ele tai?

Mateus: Chegou agora...

Chica da Fuba: É o filho de Adauto...

Mateus: É...

Chica da Fuba: É gente boa... Cadê, foi em Fernando, foi?

Mateus: É... (...)

(Chica canta)

Deixa de zoada, num quero barulho (2X)

Boa noite Fernando, pra dá meu cuscuz

(Assim seguem os diálogos, sempre incluindo o nome de alguém que está na platéia, por indicação direta ou com intervenção do Mateus ou dos tocadores)

Passei por São Paulo, tirei o chapéu (2X)

Vou fazer um cuscuz para vender a Biel

REFRÃO

Passou a raiva, caiu o entalo (2X)

Vou fazer um cuscuz bem preparado para dar a Marco Paulo

REFRÃO

Pra fazer um cuscuz apanhei o milho (2X)

Vou fazer um cuscuz bem preparado para vender a Valfrido

REFRÃO

(Chica da Fuba canta)

Quebrei o côco, furei o caneco (2X)

Vou fazer um cuscuz bem preparado pra vender a seu Neco

REFRÃO

Saí correndo, que coisa maluca (2X)

Vou fazer um cuscuz para vender a Juca

REFRÃO

Eu tô namorando, mai não me abandone

Vou fazer um cuscuz bem preparado para vender a Toni

ANEXO 2: Breve relato e considerações sobre a pesquisa de campo

“Não tenho conseguido escrever puramente pela gana de aproveitar o tempo e a convivência, as imagens, os sons deste lugar, que era para mim tão esperado. (...) (Diário de viagem, julho de 2005).

A primeira viagem

A primeira viagem a campo aconteceu em julho de 2005. Durante um período predeterminado de dez dias, eu e minha amiga Jirlene Pascoal, atriz e bonequeira, pretendíamos conhecer neste curto tempo o estado de Pernambuco. Obviamente, eu tinha intenção explícita de procurar por algum mestre mamulengueiro, tanto quanto visitar acervos, procurar por novos materiais bibliográficos acerca do Mamulengo. Foi uma viagem de reconhecimento e de primeiro contato. Não havia um dado anterior que resguardasse completamente esse primeiro momento. Eu tinha levado uma lista de mamulengueiros – todos anotados do livro de Fernando Augusto Gonçalves dos Santos e um número de telefone, de Mestre Zé Lopes, que não atendia. Procuramos um lugar que pudesse ser um referencial – o Museu Tiridá, em Olinda, mas este estava fechado por tempo indeterminado. A segunda alternativa seria procurar o espaço do Mamulengo Só-Riso, grupo de teatro de bonecos de Olinda, e foi o que fizemos. O Espaço também estava fechado. No entanto, havia movimento dentro da casa, e, na primeira oportunidade, chamamos alguém que pudesse vir nos atender. Essa pessoa nos explicou que eles estavam trabalhando para o SESI Bonecos que faria uma exposição com os bonecos do espaço e que, por isso, não receberiam ninguém. Explicamos nossa situação, que viemos de tão longe e, por fim, resolveram nos deixar entrar. Fomos cordialmente recebidas por Dona Isolda que, prontamente, abriu sua caderneta de telefones e nos forneceu todos os contatos que ela tinha dos mamulengueiros que conhecia, até de fora do estado. Ficamos muito gratas e nos despedimos, a fim de não interromper por mais tempo o trabalho que desenvolviam.

Lá fora, pelo telefone público, conseguimos primeiro falar com Miro, de Carpina e agendamos com ele um encontro. Em seguida, falamos com Mestre Zé de Vina, que nos convidou prontamente a irmos até a sua casa, em Lagoa de Itaenga, no dia seguinte. Outros dos números que conseguimos não atendiam, ou as pessoas não estavam em casa.

Pegamos o ônibus Rio Doce /CDU pra descer próximo ao viaduto Caxangá e de lá pegar um 1002, pra Feira Nova. Destino: Lagoa de Itaenga, casa do M. Zé de Vina, também conhecido como Zé do Rojão. A viagem foi longa. Tanto num ônibus quanto no outro. A viagem no 2º ônibus foi um pouco mais tensa, houve baculejo da polícia nos homens e os comentários dos passageiros começaram a girar em torno dos assaltos que eles já viram no ônibus. Mas Deus protege. Não posso achar que

não. Chegamos em Lagoa de Itaenga depois de mais ou menos 1h30 de viagem só no 2º ônibus. Lá, descemos uma parada antes para poder procurar pelo mestre numa escola que vimos. Mas ele não estava lá. Então procuramos o ‘campo de bola’, referência que o mestre nos tinha dado para chegar à sua casa. Fomos perguntando e chegamos na última rua (R. Maria da Luz Lima), em sua casa. A rua é de frente a uma pequena propriedade rural e não tem asfalto e nem paralelepípedos. A casa é simples, na frente há uma pequena, mas aconchegante varanda e seus bonecos circundam nossas cabeças, pendurados ao redor dela, próximos ao teto. É muito bonito. Nós chegamos, batemos palma e uma moça veio nos receber. Sem nem perguntar o nosso nome, já nos chamou pra entrar, disse que o pai não estava, mas que nós esperássemos por ele, pois ele sabia que viríamos. (Diário de viagem, julho de 2005).

A chegada em Lagoa de Itaenga e o processo de encontrar a casa do mestre foi um misto revelador da sua popularidade e do tamanho pequeno da cidade. Quando finalmente chegamos em sua casa, após perguntar para as pessoas nas ruas, foi fácil reconhecer que aquele era o lugar certo: sua varanda era decorada por um varal de bonecos pendurados circundando toda a extensão do teto e mala com inscrições de seu nome.



Varanda da casa de Mestre Zé de Vina na Rua Maria da Luz – Lagoa de Itaenga, PE

Quem nos recebeu foi Fabiana, filha do mestre, e em seguida veio Dona Zefa, esposa dele. Elas nos convidaram para entrar e, depois de fazerem algumas perguntas, nos mostraram uma lancheira cheia de fotos. Estava muito evidente, naquele momento, que eles estavam acostumados a receber gente que vinha de fora. O mestre demorou duas horas. Quando ele chegou, nos chamou até a varanda e começou a nos perguntar de onde estávamos vindo, ‘a mando de quem’, etc. Expliquei a ele quem éramos, de onde estávamos vindo e que

tínhamos interesse em conhecer o seu Mamulengo. Como éramos de Brasília, ele nos perguntou se conhecíamos algumas pessoas. Dissemos que sim, o que era verdade. Ele nos contou que é aconselhado a não receber gente que vem de fora, mas ele recebe mesmo assim, porque gosta de receber as pessoas. Ele ia falando muito e eu não entendia muito bem a sua fala, era rápida demais, em muitos momentos até quase dialetal para a mim. Ele parou uma hora e perguntou por que é que eu não estava gravando aquela conversa, por que é que eu não estava filmando, que o povo que ia para lá levava tudo, etc. – deixou claro uma relação que já existia, e que o elemento novo era eu. Fez-me buscar meu caderninho e máquina fotográfica, os únicos instrumentos de registro que eu tinha e ditou para mim algumas loas do Mamulengo. Eu as anotei, sem compreender o que de fato essas loas viriam a ser realmente. Percebi, desde esse primeiro momento, uma necessidade dele muito grande de contar sobre a sua trajetória, sobre o seu brinquedo – coisa que, claramente, revela os traços de outros que já vieram ao seu encontro, e me trazendo a constatação de que os pesquisadores vão desenhando o campo que os próximos pesquisadores encontram mais à frente. Fizemos várias fotos e, no fim do dia, quisemos ir embora. Ele não deixou, pediu para que ficássemos, que pelo menos passássemos a noite lá e fôssemos no dia seguinte de manhã. Argumentou que voltar para Recife à noite seria perigoso e visita apressada ‘não presta não’. Resolvemos então ficar, Dona Zefa nos cedeu o quarto deles (dela e do mestre) e as crianças (os netos Adriano, Rogaciano e Gila) dormiram no sofá e no chão. A receptividade à nossa presença foi grande, para nós estranha, pois tudo era novo. No dia seguinte ele nos levou a casa de Miro, que é um mamulengueiro principalmente artesão, de grande habilidade. Quando chegou a nossa hora, previamente combinamos de nos reencontrar em Brasília, já que o Sesi Bonecos do Mundo aconteceria lá, no mês seguinte, e mestre Zé de Vina estava na programação.

No mês seguinte reencontrei Mestre Zé de Vina no SESI Bonecos do Mundo, assim como também Dona Isolda, portanto, em agosto de 2005, no Complexo Cultural Funarte. A participação do mestre nesse evento foi uma apresentação de meia hora, em meio a uma série de outras atrações concomitantes e uma ‘oficina’ de cerca de uma hora. Na oficina ele não ensinava seu repertório, apenas convidava as pessoas a manusearem e manipularem os bonecos, enquanto ele e seus folgazões tocavam. As pessoas se divertiam, algumas pelo peso dos bonecos, não ficavam muito tempo. Nessa experiência, ele se satisfazia, mas também, eventualmente, perdia algum boneco do seu acervo.

Considerarei que a atenção que fora dada, pelo menos ao que estava mais evidente, não dava a devida dimensão que do que era o Mamulengo, tratando-o praticamente como uma mera amostra, apesar de estar como ponto de destaque na mídia a presença de ‘mestres

mamulengueiros'. Imagino que os mestres poderiam pelo menos, ter uma oportunidade à parte de mostrar o seu trabalho de forma mais abrangente. Por outro lado, a simples presença deles num evento como esse propiciava de fato uma possibilidade de contato da parte das pessoas que se interessavam mais pelo Mamulengo e uma oportunidade de desdobramentos.

A segunda viagem

Em julho de 2006, estive novamente em sua casa, em Lagoa de Itaenga. Havia mudado de residência e iria mudar-se de novo para uma casa que comprou em Apoti, distrito de Glória do Goitá. Ele afirmou que lá é melhor, pois tem outros folgazões (ele vinha tendo problemas constantes com os folgazões do seu Mamulengo). O objetivo dessa nova viagem foi reestabelecer o contato, ouvir o mestre e vivenciar um pouco mais do contexto que cerca o Mamulengo. Um dos objetivos foi também acompanhar uma parte da realização de um projeto idealizado pela Professora Izabela Brochado, para que o Mestre montasse o seu Mamulengo completo – ou seja – com todas as passagens que ele não brincava mais há vários anos, passagens antigas, que tem conhecimento, que ainda guarda na memória. Não foi dessa vez que pude assistir uma apresentação do seu Mamulengo, mas várias passagens me foram relatadas e gravadas em áudio. Este processo dele estar envolvido com uma demanda maior de passagens que há muito não colocava em cena, fez com que ele repetisse mais de uma vez trechos que compunham essas passagens, talvez como lampejos que tivesse por ter que se lembrar dessas cenas. Acerca da memória, Gadamer (1997) ¹¹³ afirma:

A memória tem de ser formada. Pois a memória não é memória como tal e para tudo. Para algumas coisas temos memória, para outras não, e algumas coisas queremos guardar na memória, outras banir. (p. 56)

Como sua ouvinte, fui transportada para outros tempos. Não somente o tempo das suas vivências pessoais, mas para a lógica das passagens (cenas), ao que elas estavam se referindo. A paródia do cotidiano, do modo de vida daquela região, que vinham da figura do patrão (passagem de Simão e Mané Pacaru), do policial, do médico (passagem do doente e o Dr. Rodolera Pintacega), do clero (na passagem do padre), estavam todas contempladas na cena. A presença das festas e danças populares da região como o pastoril, o maracatu, os caboclinhos também se fazia notar. Passagens de inspiração bíblica, como a passagem de São José e a aparição dos anjos em momentos diferentes e de contraposição com o Diabo.

Um aspecto que destaco desses dias convivendo com ele é a sua performance sem o boneco. Quase todas as tardes, sentávamos na varanda e ele me relatava as passagens fazendo

¹¹³ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

todos os personagens e ainda a marcação de ritmo (que ele chama de ‘mazurca de pé’) e, os passos das personagens com as ações, as vozes e descrições complementares de outros acontecimentos pertinentes à cena, como areação do público. Sua performance era uma recriação da situação de atuação que normalmente acontece dentro da empanada: um repertório gestual, verbal, rítmico, um estado energético. Evidenciou-se a predominância, no conjunto dessa apresentação ‘particular’, quase individualizada, a conjunção de fórmulas cômicas na composição de diálogos e combinação de personagens e as intensidades de tensões e projeções na atuação o que fez com que eu compreendesse porque a fama da sua performance é comentada por outros colegas pesquisadores e artistas.

De volta à Brasília, um desdobramento desse encontro foi a elaboração do quadro ‘Mariêta, a Sabida’, do espetáculo ‘As Catadoras de Ossos’¹¹⁴, no qual foram acrescentados elementos de passagens que me foram relatadas (como a da cobra, dos Caboclinhos, da morte de Lázaro, dos violeiros).



**A morte da mãe de Mariêta (cena do espetáculo As Catadoras de Ossos).
Dezembro, 2006. Foto de Diego Bresani.**

¹¹⁴ ‘As Catadoras de Ossos’ foi um espetáculo teatral montado pelo Grupo Pirlampo de Teatro de Bonecos e Atores em parceria com o Laboratório de Teatro de Formas Animadas, com direção de Izabela Brochado. A montagem aconteceu em 2006, com recursos do Prêmio Myriam Muniz/FUNARTE/PETROBRAS. A encenação apresentava histórias diferentes com temas relacionados ao universo feminino, divididas em quadros que variavam técnicas de teatro de bonecos e de atores.



**Mariêta e a cobra (cena do espetáculo As Catadoras de Ossos).
Dezembro, 2006. Foto de Diego Bresani.**

Terceira viagem

Em dezembro de 2006, realizei a terceira viagem à casa do mestre. Foi uma viagem curta, mas intensa, cujo objetivo era assistir o resultado do projeto O Mamulengo Completo de Mestre Zé de Vina¹¹⁵. Havia ainda duas apresentações marcadas para finalizar o projeto e resolvi ir por conta própria, como das vezes anteriores. Realmente, indo pela terceira vez, esse foi o contato que me provocou o impacto decisivo para a escolha desse mestre como principal colaborador do trabalho de pesquisa que eu queria realizar. Foi possível assistir a uma apresentação de quatro horas de duração em um sítio em Feira Nova e outra de cerca de uma hora e meia em Recife, no Recife Antigo.

Na apresentação do sítio, o que eu queria desde o princípio era me acomodar entre as pessoas do público e apenas ser mais uma espectadora. No entanto, foi preciso que eu transitasse – da câmera (a apresentação estava sendo documentada em vídeo para o projeto e eu me propus a ajudar) de volta ao público, de vários pontos do lugar, e por fim de dentro da empanada. Eu não era uma espectadora qualquer nem para mim mesma e nem para o lugar onde eu estava - eu uma forasteira que estava presenciando uma situação sobre a qual eu já tinha lido, mas que se re-configurava como totalmente nova. Eu reconhecia passagens que me foram relatadas. Mas o público reagia de maneira completamente espantosa – se levantava, tocava nos bonecos, falava diretamente e em tom alto com os bonecos, distanciava-se,

¹¹⁵ Por ocasião do projeto Mamulengo Completo de Zé de Vina, promovido pela produtora Magma, e coordenado por Izabela Brochado – contemplado com o prêmio Myriam Muniz/FUNARTE.

voltava, circulava pelo terreiro. O mestre me chamou para dentro da empanada algumas vezes. Eu resisti a princípio, queria assistir de fora. Até que atendi ao seu chamado. Fui levar-lhe um pouco d'água ou coisa assim, mas ele já me recebeu pedindo que eu pegasse tal boneco e me fez colocá-lo em cena! Enquanto ele fazia a voz do boneco dele e do meu, eu fazia o boneco gesticular e, num dado momento, ao mesmo tempo, ao nosso redor, vozes vinham de todos os lados da empanada solicitando que fossem colocadas na cena o nome de fulano que estava ali, de beltrano – gente com quem se queria brincar e que estava na platéia. O Mestre, por sua vez, estava atento ao público, ao Mateus, aos folgazões (músicos), ao ritmo geral e à recorrência de estratégias que atendessem aos pedidos.

Ter vivenciado aquela situação, no conjunto, me tirou, naquele momento, de qualquer lugar, de qualquer posição que eu julgava que conhecia. Não havia mais leitura nem descrição, não havia mais uma opinião clara e nem um conceito do era o Mamulengo. Mostrou-se de maneira muito pertinente o fato de ser convidada ou impelida, em diferentes momentos, a observar, a viver, a registrar a experiência e o meu lugar de artista-pesquisadora de diferentes pontos de referência. A responsabilidade de realização da pesquisa é minha, pois sou eu quem a está propondo, mas a condução do trabalho no campo, reserva outras condições e conduções, como uma dança – que vai, salta, voa, cai, levanta e ensaia outros passos.

Já na segunda apresentação, em Recife, bem mais curta em duração, o público participou, mas de maneira diferente. O Recife Antigo é um centro histórico e turístico, o público que ali se concentrou era de turistas, em sua maioria, brasileiros e alguns estrangeiros. A apresentação teve no geral a mesma intensidade, mas a reação foi bem mais comedida, as pessoas achavam engraçadas as cenas, mas quando saíam não voltavam mais, queriam ver o que mais tinha ali de atração além daquela. Além disso, ainda havia a competição com um ensaio de maracatu que acontecia próximo ao local da apresentação.

Nesta viagem, percebi que o meu lugar na condição de pesquisadora deveria ser multireferencial, em movimento e ao redor, de dentro e de fora da empanada, de participante e de observadora ao mesmo tempo e em tempos alternados.

Quarta viagem

A última viagem, realizada em janeiro de 2009, foi a primeira mais objetivamente direcionada para os objetivos da pesquisa e, por isso, foi bem diferente das outras. Convidei uma amiga, Nina Orthof, que é profissional em vídeo e os registros se deram de maneira mais organizada do que nas vezes anteriores. Foram realizadas duas filmagens, de apresentações contratadas por mim, já que era preciso criar situações de campo – e, constatei que, para o

registro que eu queria fazer, o fato dele ter uma apresentação já agendada para esse mesmo período, não garantia que as condições favoreceriam o registro que eu queria fazer, como de fato se deu. Uma terceira apresentação aconteceu no período que nós estávamos lá, em Condado, na Festa de São Sebastião, mas, a concorrência sonora das brincadeiras próximas (um Coco de Roda, um Pastoril, um Cavalo Marinho, etc), fez com que desistíssemos de fazer registros além de fotos.

Foram dez dias intensos. De minha parte senti uma expectativa diferente das outras vezes, pois havia informações e objetivos aparentemente mais claros para serem compreendidos. As questões foram contornadas, algumas respondidas, todas respeitando o tempo das pessoas e do lugar.

Durante essa viagem, realizei ainda outros encontros para gravar entrevistas com pessoas que o mestre sugeriu e também outras. Dessa maneira, aconteceram entrevistas com mestre Tonho (Pombos), com D. Quitéria (Mara do Museu do Mamulengo de Olinda), com Mestre Zé Lopes (Glória do Goitá), com Mestre João Galego (Carpina), com Seu Antônio Preto (Lagoa de Itaenga), além de com dois folgazões do Mamulengo Riso do Povo, filhos do Mestre Zé de Vina, Amaro e Paulo dos Santos.

Após o retorno, além das etapas do trabalho da pesquisa, nós (Nina e eu) compilamos uma edição do material em audiovisual das apresentações do mestre e produzimos um DVD com dez passagens do Mamulengo Riso do Povo, mais direcionado para o público da Zona da Mata. Esta foi uma solicitação do próprio mestre argumentando que muitas vezes as pessoas lhe fazem visitas, gravam, mas, depois não lhe retornam nenhum material. O DVD¹¹⁶ foi enviado a ele em junho de 2009, com uma remessa total de setenta cópias. Em todas as viagens, as fotos impressas da viagem anterior foram também entregues ao mestre e aos outros artistas que me concederam entrevista.

¹¹⁶ Para a dissertação final, foi compilado outro DVD, mais direcionado aos conteúdos selecionados para as análises na pesquisa.

ANEXO 3: DVD
