

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

**“A ZONA DA MATA É RICA DE CANA E BRINCADEIRA”
UMA ETNOGRAFIA DO MAMULENGO**



Adriana Schneider Alcure

Rio de Janeiro
abril de 2007

**“A ZONA DA MATA É RICA DE CANA E BRINCADEIRA”
UMA ETNOGRAFIA DO MAMULENGO**

Adriana Schneider Alcure

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

Rio de Janeiro
abril de 2007

**“A ZONA DA MATA É RICA DE CANA E BRINCADEIRA”
UMA ETNOGRAFIA DO MAMULENGO**

Adriana Schneider Alcure

Orientadora: Profa. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural).

Aprovada por:

Presidente: Profa. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves

Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves

Profa. Dra. Elizabeth Travassos

Profa. Dra. Renata Menezes

Rio de Janeiro

abril de 2007

Alcure, Adriana Schneider

“A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira”: uma etnografia do mamulengo / Adriana Schneider Alcure. - Rio de Janeiro : UFRJ, IFCS, 2007.

XVIII, 343f. il.; 30 cm

Orientadora : Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

Tese (Doutorado em Ciências Humanas). – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2007.

Referências bibliográficas: f. 321-343

1. Mamulengo 2. Etnografia 3. Teatro de bonecos 4. Cavalo-marinho 5. Zona da Mata pernambucana 6. Pernambuco 7. Cultura popular – Pernambuco 8. Cana-de-açúcar 9. Teatro popular. I. Cavalcanti, Maria Laura II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia III. Título.

Para Flora, com todo meu amor

**“A ZONA DA MATA É RICA DE CANA E BRINCADEIRA”
UMA ETNOGRAFIA DO MAMULENGO**

Adriana Schneider Alcure

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Resumo da tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas (Antropologia Cultural).

O objetivo desta tese é realizar uma etnografia do mamulengo da Zona da Mata pernambucana, tomando como base a rede de artistas do mamulengueiro Zé de Vina. O estudo relaciona o mamulengo com o contexto sócio-econômico da Zona da Mata pernambucana. É analisado o universo compartilhado de brincadeiras da região. Também estão focalizadas as categorias e noções específicas do mamulengo, bem como os múltiplos processos de negociação e legitimação. O trabalho relaciona o mamulengo com políticas culturais mais amplas e o problematiza dentro dos novos contextos e circuitos contemporâneos.

Palavras-chave: Mamulengo; Etnografia; Teatro de bonecos; Cavalo-marinho; Zona da Mata pernambucana

“The Zona da Mata is full of cane and play-game”: ethnography of mamulengo.

Adriana Schneider Alcure

Abstract

The aim of this thesis is to implement ethnography of *mamulengo* (Puppet theater) from the Zona da Mata (Rural area) from Pernambuco, based on the *mamulegueiro* (puppeteer) Zé de Vina’s network of artists. The research connects the *mamulengo* with the social-economic context of Zona da Mata from Pernambuco. The universe shared with plays of the region is also analysed. In addition, it focuses attention on the categories and specific notions of the *mamulengo*, as well as the multiples processes of negotiation and legitimation. The work reports the *mamulengo* with ampler cultural policies and renders problematic it in new contexts and contemporaries circles.

Key-words: Mamulengo; Ethnography; Puppet theater; Cavalo-marinho; Zona da Mata (Rural area) pernambucana

Agradecimentos:

A todos os mamulengueiros da Zona da Mata pernambucana que me receberam em suas casas e foram muito pacientes, tornando-se grandes parceiros ao longo de todos estes anos, em especial a Zé de Vina e Dona Zefa, pelo carinho e confiança, também a Zé Lopes e Neide, João Galego e Marlene, Miro, Tonho, Saúba, Zé das Moças, Terezinha, Severino da Cocada, Dona Minervina, Pedro e Beto, por terem compartilhado comigo suas histórias e talentos.

A João Nazaro e Chico Daniel, em memória.

A todos os artistas, brincantes de cavalo-marinho, especialmente Zé de Bibi, Generino, Biu de Sabida, Carmelita, Edilson, Augusto, Mario Rato, Zé Preto e João Picica, aos folgazões do maracatú de Mané Barros, ao cirandeiro João Limoeiro, aos tiradores de coco, aos emboladores Biu Canário e Pena Branca, aos repentistas Biu Tomás e Manoel, aos instrumentistas, em especial João do Pandeiro e Manoel do Acordeon, ao Samba de Coco Raízes de Arcoverde, que com sua arte me inspiraram e me encantaram.

A Marquinhos, Angelo, Dona Zenilda e ao povo Xucuru do Ororubá, por terem me recebido em suas terras.

À Professora Maria Laura Cavalcanti, pela brilhante e carinhosa orientação, pelo estímulo, pela confiança e pela companhia nessa travessia.

Ao Professor Jürgen Golte, pela generosidade com que me recebeu em Berlim, e pelos comentários críticos e as novas formas de olhar.

Às Professoras Beti Rabetti e Elizabeth Travassos, pelos primeiros passos deste trabalho.

Ao Professor Tiago de Oliveira Pinto e à Professora Karoline Noack pelas trocas frutíferas em Berlim. A Luiz Camillo Osório pelas muito proveitosas conversas sobre arte.

Aos Professores do PPGSA, pelo amadurecimento de minha trajetória no doutorado.

A Claudinha e Denise, pela gentileza e resolução de problemas e pendências junto à secretaria do PPGSA.

Às amigas: Tina Schenck, Carla Guagliardi, Tatiana Teixeira-Schneider, Sandra Bello, Neuza Paixão e Carminha Schiewe pela amizade e pelo apoio fundamental em Berlim.

Aos amigos: Eduardo Guerreiro, Pedro Villas-Bôas, Nina Galanternick, Andréa Werkema, Rogério Lopes, Katja Selmikeit e Bruno Antunes pela companhia, pela solidariedade e pelo compartilhar de nossos estudos e pesquisas na Alemanha.

À Sylke Strehle, pelo estímulo no aprendizado da língua alemã, no Herder Institut (Inter DAF).

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudo.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa sanduíche.

Ao DAAD, por tornar possível a realização de meus estudos na Alemanha. Em especial à Rebeca Mendonça, pelas dicas e contatos em Berlim.

Ao Institut International de la Marionnette, em Charleville-Mézières, pela bolsa concedida e pela oportunidade de pesquisar em seu fantástico acervo.

Ao Departamento de Etnomusicologia e ao Berliner Phonogramm-Archiv, do Museu de Etnologia de Berlim, em especial a Frau Dr. Susanne Ziegler e Albrecht Wiedmann, pela oportunidade do estágio e pelos trabalhos lá realizados.

A Ananda Machado e Izabela Brochado, por compartilharmos o mesmo encanto pelo mamulengo.

Ao amigo velho de estrada, Rodrigo Linares, pelas finas e sensíveis transcrições de todas as entrevistas que realizei em 2004.

Ao amigo muito querido, Daniel Bueno Guimarães, pela revisão desta tese, pela generosa curiosidade, pelas críticas e sugestões sempre preciosas, fundamentais para muitas escolhas que fiz neste trabalho.

A Gustavo Pacheco e Maria Clara Abreu pela parceria nos primeiros anos desta pesquisa.

A Edmundo Pereira, eternamente, pelo começo, e pelos comentários e sugestões bibliográficas valiosas.

A todos os meus amigos e amigas que zelaram e torceram por mim, companheiros do café de todas as horas, do teatro, sentido de tudo, das muitas cantorias e festas, dos momentos de lágrimas e risos.

À minha avó Aidyl, pelo passado, presente, futuro.

A Evelyne, Tia Lêda, Tia Vânia, Tio Guido, pelo porto seguro e pela firmeza das raízes pernambucanas.

A Wanda Araújo e Lygia Franklin, por cuidarem de mim e me guiarem nos caminhos da espiritualidade e da consciência.

A Marlene e Nuno, pelo carinho e pelo apoio fundamental em todas as horas.

A minha irmã Roberta, meu irmão Daniel e, muito especialmente a Maria Cecília e José, meus pais, pela paciência, pela força vital, por tudo.

À Flora, lado a lado nos caminhos, meu anjo-da-guarda.

FOTOGRAFIAS (créditos):

Foto da capa: “Bonecos na casa de Zé de Vina” – Adriana Schneider Alcure

Capítulo 1

1. Adriana Schneider Alcure (p. 19)
2. Adriana Schneider Alcure (p. 20)
3. Edmundo Pereira (p. 25)
4. Maria Clara Abreu (p. 25)
5. Marieta Dantas (p. 52)
6. Marieta Dantas (p. 52)
7. Adriana Schneider Alcure (p. 56)
8. Adriana Schneider Alcure (p. 57)
9. Adriana Schneider Alcure (p. 57)
10. Adriana Schneider Alcure (p. 57)
11. Zé Lopes (p. 61)
12. Zé Lopes (p. 61)
13. Adriana Schneider Alcure (p. 64)
14. Adriana Schneider Alcure (p. 67)
15. Adriana Schneider Alcure (p. 67)
16. Adriana Schneider Alcure (p. 67)
17. Adriana Schneider Alcure (p. 68)
18. Adriana Schneider Alcure (p. 68)
19. Adriana Schneider Alcure (p. 71)
20. Edmundo Pereira (p. 75)
21. Edmundo Pereira (p. 76)
22. Edmundo Pereira (p. 76)
23. Edmundo Pereira (p. 77)
24. Edmundo Pereira (p. 77)
25. Adriana Schneider Alcure – disparador automático (p. 79)
26. Adriana Schneider Alcure (p. 80)

Capítulo 2:

27. Adriana Schneider Alcure (p. 101)

28. Maria Clara Abreu (p. 103)
29. Edmundo Pereira (p. 104)
30. Maria Clara Abreu (p. 113)
31. Edmundo Pereira (p. 117)
32. Edmundo Pereira (p. 117)
33. Maria Clara Abreu (p. 121)
34. Edmundo Pereira (p. 121)
35. Maria Clara Abreu (p. 123)
36. Edmundo Pereira (p. 123)
37. Edmundo Pereira (p. 123)
38. Edmundo Pereira (p. 123)
39. Edmundo Pereira (p. 123)
40. Adriana Schneider Alcure (p. 123)
41. Edmundo Pereira (p. 123)
42. Edmundo Pereira (p. 124)
43. Marieta Dantas (p. 125)
44. Maria Clara Abreu (p. 142)
45. Edmundo Pereira (p. 142)
46. Edmundo Pereira (p. 142)

Capítulo 3:

47. Gustavo Pacheco (p. 152)
48. Adriana Schneider Alcure (p. 154)
49. Adriana Schneider Alcure (p. 167)
50. Adriana Schneider Alcure (p. 168)
51. Adriana Schneider Alcure (p. 168)
52. Adriana Schneider Alcure (p. 168)
53. Maria Clara Abreu (p. 177)

Capítulo 4:

54. Maria Clara Abreu (p. 206)
55. Adriana Schneider Alcure (p. 207)
56. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 212)

57. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 212)
58. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 212)
59. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
60. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
61. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
62. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
63. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
64. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
65. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
66. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
67. Maria Clara Abreu ou Gustavo Pacheco (p. 213)
68. Adriana Schneider Alcure (p. 227)
69. Adriana Schneider Alcure (p. 227)
70. Maria Clara Abreu (p. 228)
71. Adriana Schneider Alcure (p. 242)

Capítulo 5:

72. desconhecido (p. 252)
73. desconhecido (p. 252)
74. Adriana Schneider Alcure (p. 264)
75. Maria Clara Abreu (p. 267)
76. Edmundo Pereira (p. 267)
77. Maria Clara Abreu (p. 271)
78. Edmundo Pereira (p. 271)
79. Maria Clara Abreu (p. 272)
80. Maria Clara Abreu (p. 273)
81. Edmundo Pereira (p. 275)
82. Adriana Schneider Alcure (p. 275)
83. Maria Clara Abreu (p. 276)

CD – Arquivos Sonoros

Faixa 1 – “A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira” – repente – violeiros Biu Tomás e Manoel (junho de 2004, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 2 – Passagem “Caroca” – cavalo-marinho de Feira Nova (julho de 2004, Feira Nova – PE).

Faixa 3 – Passagem “Caroquinha e Catirina” – mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 4 – Passagem “Bambu e a Morte” – cavalo-marinho de Passira (junho de 2004, Passira – PE).

Faixa 5 – Passagem “Bambu e a Morte” - mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 6 – Passagem “Vila Nova” - mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 7 – Passagem “Caboclinhos” - mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 8 – Toadas de “Caboclinhos” – mamulengo Teatro do Riso Mundo Encantado dos Bonecos, Zé Lopes (agosto de 1999, Glória do Goitá – PE)

Faixa 9 – Ponto de “Caboclo de Orubá” – xangô de Antonio Prifino (julho de 2004, Glória do Goitá – PE)

Faixa 10 – Passagem “Caboclos de Orubá” – cavalo-marinho Boi da Maliça, Zé de Bibi (julho de 2004, Glória do Goitá – PE).

Faixa 11 – “Feira de Mangaio” (Sivuca / Glorinha Gadelha) – tocada no berimbau/marimbau por Manoel do Acordeon (junho de 2004, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 12 – Trecho da passagem de “Zangô e Ritinha” - mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 13 – Trecho da passagem de “Chica do Cuscuz e Pisa Pilão” - mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 14 – Trecho da passagem de “Simão”, durante a brincadeira na véspera de São João – mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (junho de 2004, Apoti – PE).

Faixa 15 – “Despedida” - mamulengo Riso do Povo, Zé de Vina (agosto de 1999, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 16 – “Iaiá me dá seu remo” – coco de embolada – Biu Canário e Pena Branca (junho de 2004, Lagoa de Itaenga – PE).

Faixa 17 – “Ciranda” – João Limoeiro (julho de 2004, Carpina – PE).

Faixa 18 – “Aboio” – cavalo-marinho de Feira Nova (julho de 2004, Feira Nova – PE).

Faixa 19 – “Carneiro Manso” - coco de Apoti (junho de 2004, Apoti – PE).

Faixa 20 – “Forró” – Manoel do Acordeon (junho de 2004, Lagoa de Itaenga – PE)

Faixa 21 – Maracatú de Mané Barros – maracatú rural (julho de 2004, Lagoa de Itaenga – PE).

As faixas 3, 5, 6, 7, 8, 12, 13 e 15 foram gravadas com gravador DAT TASCAM-DAP1 e microfone Audio-Technica AT825, por Adriana Schneider Alcure, Gustavo Pacheco, Maria Clara Abreu e Edmundo Pereira.

As demais faixas foram gravadas com gravador MD MZ r 900 Sony e microfone Sony ECM-MS907, por Adriana Schneider Alcure.

Sumário:**Introdução, 18****Capítulo 1: O mamulengo através de Zé de Vina, na Zona da Mata pernambucana, 31****Parte I:**

1. A Zona da Mata pernambucana, 31
2. Interlocutores, escolhas e histórias de vida, 45
3. A história de vida de Zé de Vina, 51

Parte II

1. Trabalhos de campo: desvendando a “magia etnográfica”, 60
 - 1.1 De turista à pesquisadora: o trabalho de campo de 1997, 65
 - 1.1.1 Entrando na Zona da Mata, 68
 - 1.1.2 A primeira brincadeira de mamulengo, 70
 - 1.1.3 Buscando a performance “ideal”, 72
 - 1.2 O encontro com Zé de Vina, 77
 - 1.3 O trabalho de campo de 1999, 82
 - 1.3.1 Produzindo uma situação no campo, 90
 - 1.4 Escolhendo o caminho, consolidando a pesquisa: o trabalho de campo de 2004: “Zé de Vina e seus companheiros da cultura”, 95

Capítulo 2: O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana, 105

- 2.1 O mamulengo e o cavalo marinho, 116
- 2.2 Os brincantes e as brincadeiras compartilhadas, 143
- 2.3 O circo, o rádio, a televisão, 150

2.4 O caso dos Caboclos de Orubá, 156

Capítulo 3: Tornar-se mestre: aprendizado e legitimação no teatro de mamulengos, 169

3.1 O aprendizado de Zé de Vina, 184

3.2 O aprendiz: aprendizado de Zé Lopes, 195

3.3 A noção de artista, 1207

Capítulo 4: O boneco do mamulengo: confecção, tipologia de Personagens e negócio, 222

4.1 A feitura do boneco, 222

4.2 A tipologia dos personagens, 233

4.3 Negociação do boneco: os circuitos de troca, mercado e comercialização, 241

Capítulo 5: Desafios da contemporaneidade: o mamulengo em diversos circuitos culturais, 262

Parte I

5.1 Outros circuitos, novos contextos, 262

5.2 No Rio de Janeiro, 271

5.3 Na Zona da Mata pernambucana, 279

Parte II

5.4 Negociando cachê: política e brincadeira na Zona da Mata, 300

Capítulo 6: Considerações finais, 324

Apêndice I: Relações entre o mamulengo e outras tradições de bonecos no mundo, 328

Bibliografia, 338

*“A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.*

*Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.*

Os sabiás divinam.”

(Manoel de Barros – Livro sobre Nada)

Introdução:

*Vamos lá rapaziada! Tá na hora de começar o nosso movimento, tá na hora de nosso trabalho. Deus na frente, nós na guia, acompanhado com Deus e a Nossa Virgem Maria! Uma musguinha seu mestre!*¹

O que é o mamulengo? Esta pergunta nos acompanhará durante este trabalho. Ao longo dos capítulos que se seguem, o leitor encontrará esboços de respostas que tentarão compreender o mamulengo em sua multiplicidade de sentidos. Este exercício busca não complicar ainda mais a questão, mas manter o objeto sob tensão expondo seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade. Muitas vezes fui surpreendida, durante esta pesquisa, obrigando-me a ampliar ou transformar meus entendimentos do mamulengo. Por estar acompanhando alguns destes mamulengueiros desde 1997, frequentemente me confrontei com surpresas, novidades e contradições, que talvez só uma pesquisa de longa duração poderia evidenciar. O aparecimento de novas categorias, ou usos diferenciados de palavras e expressões fundamentais empregadas pelos mamulengueiros, além da ampliação da presença do mamulengo em diversos circuitos culturais, que não os da Zona da Mata, são alguns dos problemas com que me deparei.

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 chamadas², 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

¹ Zé de Vina iniciando uma brincadeira de mamulengo.

² Loas são versos, improvisados ou não, ditos pelos personagens do mamulengo que se tornam marca de alguns. Segundo os mamulengueiros as loas são inventadas em rodas de homens reunidos para beber cachaça. Seria um divertimento decorrente das 'lapadas de Pitú'. Por isso também são conhecidas como "glosas de aguardente".

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.

A mais antiga referência do termo mamulengo é datada de 1889, e está em um verbete no *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* do Visconde Beaurapaire Rohan, que transcrevo de Borba Filho (1987: 68):

“Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se, uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem lugar por ocasião das festividades de Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinelle. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de ‘Presepe de Calungas de Sombra’. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia dão aos mamulengos o nome de Presepe e representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese”.

Apesar de hipoteticamente do mamulengo ter-se originado há alguns séculos atrás, são raros os trabalhos sobre o mamulengo. Os mais importantes são o clássico de Borba Filho (1987), a tese de Brochado (2005) e o livro de Santos (1979). Em todos estes trabalhos aborda-se o mamulengo pelo enfoque do teatro de bonecos.

Isso é curioso. O mamulengo num determinado contexto é considerado como integrante do universo da cultura popular, mas em outro, pode ser considerado como sendo de natureza teatral. E mais, considerado portador de uma teatralidade particularmente brasileira, que fundamenta e alimenta pesquisas de teatro, montagens de espetáculos contemporâneos e criação dramaturgica (Suassuna 1971, Borba Filho 1987, Santos 1979, Alcure 2001, Rabbetti 1998). Por que, então, o mamulengo não encontra lugar nos estudos historiográficos do teatro brasileiro? Nesse âmbito caberia perguntar:

seria o mamulengo teatro? Por que enquadrar o mamulengo no universo amplo e problemático da cultura popular seria uma tarefa mais lógica que entender sua natureza a partir de um espectro conceitual que definimos como teatro? Teria sentido entrar no mérito das disputas de legitimidade e colocar o mamulengo dentro desse espectro, ou o sentido estaria em ampliar e entender nossas próprias definições a cerca do que seria o teatro e a arte de uma maneira geral? Que questões de hierarquia estética estariam por trás dessas exclusões?

Fato é que formas teatrais da “tradição popular” se organizam e se expressam a partir de códigos próprios, diferentes de “escolas” que criaram metodologias para o trabalho do ator, estudaram a cena, conquistaram o espaço cênico, desenvolveram uma dramaturgia, criaram o encenador. Por sua vez, são códigos teatrais, estruturas persistentes que, no Brasil, se atritaram com as propostas de rupturas, elementos característicos do advento do “moderno”. Pode-se dizer que o projeto de teatro moderno, assentado na idéia de ruptura, deu origem a parâmetros historiográficos que não dariam conta, por sua própria natureza, de outras “faixas de produção teatral que continuam a fazer perdurar veios de mais longa tradição” (Rabetti, 1998: 14). Em conversas com os mamulengueiros, notei que há uma referência concreta a um determinado universo teatral, mesmo que este seja definido mais como um divertimento do que em termos de cânone.

Discutir as definições de teatro, de arte em geral, não é o objetivo deste trabalho. Mas, acredito que ao final desta empreitada, alguma contribuição a esta discussão poderá ser dada. Neste trabalho quero propor uma abordagem etnográfica do mamulengo, problematizando diversos pontos de vista: contrapondo o olhar externo à Zona da Mata, através de uma rede ampla de atores sociais em relação com o mamulengo, a um olhar interno, à visão que os próprios mamulengueiros têm de seus fazeres. A realização de uma etnografia densa (Geertz: 1973) do mamulengo da Zona da Mata pernambucana tornou-se assim o principal objetivo desta pesquisa. A intenção deste trabalho procura ampliar o entendimento dessa brincadeira tão peculiar, contribuindo para disponibilizar dados sobre o assunto, refletindo e procurando elucidar aspectos próprios deste fazer. Nas considerações de Geertz (1973: 20), o trabalho etnográfico consistiria em atentar para a leitura de formas culturais locais específicas:

“Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” .

Não sei se concordo integralmente com esta tendência interpretativa, pois poderia nos levar a reificar a noção de cultura, como algo dado, anterior à análise. Segundo esta idéia, a cultura é um texto que se transforma, cujo sentido é negociado entre os sujeitos, o que pode nos parecer que a cultura é algo que existe “fora” dos sujeitos e de suas relações, e que deste modo seria possível falar “sobre”. Como demonstrarei neste trabalho, o mamulengo adquire novos sentidos quando em diferentes contextos e relações. Sendo assim, acredito, que tenha que ser problematizada a própria idéia da etnografia como algo que retrata um presente possível de ser lido e interpretado. Este também seria um exercício transitório, onde o papel do pesquisador e sua retórica são tão relevantes quanto o próprio objeto a ser traduzido.

“Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de fictio – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento”.
(Geertz, 1973: 25-26).

Em parte isto é interessante, mas por outro lado percebo que o mamulengo que identificaria (se é que isso é possível) como “próprio da Zona da Mata” é também um efeito de interpretações dos próprios mamulengueiros, e está em mudança, numa espécie de re-significação permanente. “É possível mostrar de forma razoável que muito do que os membros de um determinado grupo consideram como dados naturais é meramente um reflexo de seus próprios pressupostos” (Barth, 2000: 111).

Por isso, as implicações em realizar uma descrição densa sobre o teatro de mamulengos exigem considerações. Tratar o teatro de mamulengos como um corpo único e invariável seria uma incoerência em relação às conquistas que especialmente a cultura

popular, conceito que por hora não problematizaremos, vêm ganhando nos últimos anos. As questões da variabilidade e da criação artística são dois destes pontos, por exemplo, que contestariam um tratamento generalista sobre o mamulengo.

“Somos treinados a suprimir os sinais de incoerência e de multiculturalismo encontrados, tomando-os como aspectos não-essenciais decorrentes da modernização, apesar de sabermos que não há cultura que não seja um conglomerado resultante de acréscimos diversificados (...)” (Barth, 2000: 109).

Com estas questões em mente, foi inspirador o trabalho de Gluckman (1980 e 1987), e o método dos casos desdobrados como metodologia para a ordenação e rendimento deste material etnográfico. Neste trabalho serão selecionadas situações sociais relevantes, ao longo dos dez anos de pesquisa. Não me proponho a realizar um trabalho historicista, mas gostaria de manter o mamulengo sob tensão, para que transpareçam suas contradições, paradoxos e indefinições.

“Ao nos darmos conta de que a cultura é de fato, em certo sentido, uma mixórdia, que costumes e valores independem uns dos outros, discrepantes, conflitivos e contraditórios, teremos de desenvolver conceitos para tratar da vida social que sejam menos rígidos e que possam dar conta da interdependência como também da falta de interdependência, do ocasional como também do sistemático.” (Gluckman, 1980: 75 e 76).

Por isso entendo que lidar com diferentes situações experimentadas pelas mesmas pessoas que compõem o escopo desta pesquisa poderá ser uma maneira mais ágil e eficaz de dar conta do objetivo deste trabalho, que é revelar o mamulengo da Zona da Mata pernambucana através de uma perspectiva etnográfica.

Mitchell (1968) faz uma interessante análise sobre uma dança tradicional da Rodésia. No texto, ele faz uma reflexão sobre a categoria “tribalismo”, que seria utilizada e evocada apenas em determinados momentos daquela vida social, mas que não vigoraria na base da organização social daquele grupo. Nesse sentido o contexto da dança seria o momento privilegiado da interação.

“I have tried to show in this essay that one of the features of the social structure of the African population on the Copperbelt is that except in these dancing teams, tribalism does not form the basis for the organization of corporate groups. It remains essentially a category of interaction in casual social intercourse. Similarly the prestige ranking system does not serve to organize Africans into corporately acting groups. It operates as a category of interaction together with tribalism in mediating social relationships in what is predominantly a transient society”. (Mitchell, 1968: 42 e 43).

Como demonstraremos, o mamulengo está presente em diversos circuitos, que não necessariamente os da Zona da Mata. Mesmo tendo um corpo “tradicional” bem definido, que seria referendado por um conjunto fixo de personagens, passagens, loas, cantigas, pelo aprendizado dos mestres, o mamulengo está inserido numa sociedade complexa que articula valores múltiplos, dinâmicos e amplos. Justamente por articular uma rede social complexa, o mamulengo põe em questão noções demasiadamente restritas de cultura, cultura popular e localidade. Assim, a compreensão da dança Kalela como propõe Mitchell (1968) é análoga para o caso do mamulengo.

Mesmo tendo consciência que todo objeto é construído, e que faz parte da metodologia das ciências sociais a tipificação de objetos e a análise bem estruturada, “concordo todavia em que, para descrever essa totalidade, faz-se mister representar o sistema *como se fosse estável e coerente*” (Leach, 1996:125). Creio ser adequado para o caso aqui proposto mantê-lo sob essa tensão: a de que o mamulengo apesar de ser abordado em sua especificidade, possui significados diferenciados para os múltiplos atores internos e externos à Zona da Mata que com ele se relacionam, e entendo que:

“isso de forma alguma diminui a primazia a ser dada às realidades que as pessoas constroem, aos eventos que elas ocasionam, e às experiências que elas obtêm. Essas constatações, porém, forçam-nos a reconhecer que vivemos nossas vidas com uma consciência e um horizonte que não abrangem a totalidade da sociedade, das instituições e das forças que nos atingem.” (Barth, 2000: 137).

Para ser fiel à heterogeneidade do mamulengo, durante todo o trabalho procurei fazer a pergunta: qual o mamulengo estou analisando? Tal como o esforço de Leach na Alta Birmânia em definir e entender as categorias “chan” e “kachin”, também estou considerando que o mamulengo possui múltiplos sentidos dependentes de onde e como se observa: “Leach examinou em profundidade as categorias usadas pelas pessoas para descrever esses sistemas, e mostrou que eles eram representados em termos do mesmo conjunto de símbolos, em diferentes combinações” (Kuper, 1978:186). Entre estes significados estariam: o mamulengo como “típico” teatro de bonecos brasileiro; o mamulengo como universo de técnicas específicas de um corpo definido como “tradição”; o mamulengo como o próprio boneco; o mamulengo de Zé de Vina; o mamulengo da rede de relações de outros mamulengueiros tomando como referência o próprio Zé de Vina e sua linhagem precedente de mamulengueiros; o mamulengo de outras linhagens. Talvez mantendo esses problemas em suspensão, poderemos entender o mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco.

Assim, procuro me manter nesse lugar de polissemia, e mesmo abordando significados diversos e entendendo todos eles como formadores de meu objeto, considero que parto também de uma base que me serve para as revelações propostas, nesse caso tomando o mamulengueiro Zé de Vina como guia. Referendando-me pela observação em campo e a análise deste material, no sentido de penetrar no entendimento dos próprios atores em relação a seus fazeres. O que é também problemático, pois as situações que nos deparamos em campo não compreendem o todo representativo de um objeto, mas sim um recorte muito específico que foge muitas vezes ao controle do etnógrafo, fazendo com que ele corra o risco de tomar aquilo que vê pela própria coisa. Kuper (1978: 192) citando Leach em um trabalho de Pul Eliya chama atenção que

“o pesquisador de campo tem três níveis distintos de padrões de comportamento a considerar. O primeiro é o comportamento real dos indivíduos. A média de todos esses padrões individuais de comportamento constitui o segundo nível, o qual pode ser licitamente descrito como ‘a norma’. Mas existe um terceiro padrão, a descrição que o nativo faz de si mesmo e da sua sociedade, e que constitui ‘o ideal’. Como o tempo do pesquisador de campo é curto e ele deve

confiar num número limitado de informantes, é sempre tentado a identificar o segundo desses padrões com o terceiro. É claro que a norma recebe sempre uma forte influência do ideal mas eu me pergunto se alguma vez, norma e ideal serão precisamente coincidentes.”

Desde a publicação dos diários de Malinowski (Malinowski, 1997) o papel da autoridade do etnógrafo tem sido colocado em questão (Clifford, 2002). O processo de construção de textos etnográficos em contextos coloniais, por exemplo, revelou uma série de problemas que não transpareciam na escritura da etnografia. “Se a etnografia produz interpretações culturais através de intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontrolável se transforma num relato escrito e legítimo?” (Clifford, 2002: 21). Apesar de procurar não imobilizar meu trabalho por estas questões e tão pouco transformá-lo num relato personalista desviando o foco da pesquisa, procuro estar atenta à contextualização de meu próprio olhar. Buscando ser coerente com a proposta de compreender o mamulengo como fato social total, noto também que se o fato social é total, “não significa apenas que *tudo o que é observado faz parte da observação*; mas também e sobretudo que, numa ciência em que o observador é da mesma natureza que seu objeto, *o observador é ele próprio uma parte de sua observação*” (grifos no original, Levi-Strauss, 2003: 25)

A tese está organizada de modo a tentarmos entender o mamulengo em suas abrangências. Ao verificar as especificidades do mamulengo, procuro em seguida problematizá-las com algo que possa relativizar isto, revelando seus ruídos, suas exceções. Há um jogo de tentar compreender o mamulengo da Zona da Mata através de processos sociais variados, tais como: sua relação com outras manifestações e brincadeiras, o aprendizado dos mestres mamulengueiros, a confecção e a comercialização do boneco, a circulação por diferentes contextos e a política local. A intenção é cercar o mamulengo, surpreendendo-o em ação.

No primeiro capítulo identifico o espaço social de atuação do mamulengo que estudei, a Zona da Mata pernambucana, que é tida como seu local de atuação hoje, referendando-me pelo contexto histórico e sociológico da cultura da cana-de-açúcar. A noção de localidade é, como sabemos, problemática, e não sei ainda se poderíamos nos

referir à Zona da Mata como portadora de uma “cultura da economia açucareira”, pois isso significaria, em princípio, afirmar que a cultura é uma resposta às condições sociais. Mas por outro lado é a idéia de um sistema social específico da Zona da Mata, que traz, de alguma maneira, a coesão a este trabalho, porque delimita minha compreensão do mamulengo dentro de um tempo e de um espaço. Além disso, compreender o mamulengo como sendo um fato total, é também compreendê-lo dentro deste universo da cana-de-açúcar. Procuo nesta parte explorar outros ângulos de visão para a compreensão desta economia açucareira, neste caso, através das brincadeiras, que como o mamulengo, são abundantes na região e são protagonizadas pelos mesmos trabalhadores. Nas passagens, nas toadas, nas loas, nos improvisos, nos personagens e na rede que o mamulengo articula, podemos encontrar dados relevantes para o entendimento dos processos sociais característicos da Zona da Mata pernambucana. Certamente a cana-de-açúcar conjuga um legado de instituições e fatos complexos, e sem dúvida as instâncias de festejos, da religiosidade e das brincadeiras integram um conjunto de situações férteis para a observação da região. Quero dizer com isso que por momentos a realidade social se faz presente, claramente, em formas culturais como a do mamulengo; mas em outros momentos, é o mamulengo que escapa a esta realidade, produzindo outras formas de ver o mundo, e até mesmo utopias.

Depois de identificado o contexto, defino meu principal interlocutor, o mamulengueiro Zé de Vina, que através de sua história de vida traz questões que serão trabalhadas ao longo da tese. É através dele que também construo a rede de artistas que fundamentam este trabalho.

Na segunda parte deste capítulo estarei contextualizando meu trabalho de campo, problematizando a maneira como construí meus dados e fornecendo ao leitor instrumentos que possibilitem desvendar, minimamente, a minha sublimaridade enquanto pesquisadora, mas principalmente, revelar o campo e ampliar o entendimento dos atores e da maneira como se relacionam neste trabalho. Ao todo, foram realizados três trabalhos de campo: em fevereiro de 1997, em agosto de 1999 e junho julho agosto de 2004. Também são consideradas três viagens que Zé de Vina e Zé Lopes, outro importante interlocutor deste trabalho, fizeram ao Rio de Janeiro, em ocasiões distintas: Zé Lopes e o Mamulengo Teatro do Riso em agosto de 1998, Zé de Vina e o Mamulengo

Riso do Povo em novembro do mesmo ano, e os dois por ocasião da defesa de mestrado, em agosto de 2001.

O material reunido em todas as etapas de pesquisa consiste em: registro em fotografia e áudio, aproximadamente 17 horas de gravação em DAT, de entrevistas e apresentações; registros em vídeo, de apresentações realizadas na Zona da Mata e no Rio de Janeiro; aproximadamente 15 horas de gravação em MD de diversas manifestações da região, que teriam proximidade com o mamulengo. Também compõem este material o registro de cantorias, loas e passagens; e o mapeamento da rede de artistas populares com a qual se relaciona o mestre mamulengueiro, Zé de Vina, com cerca de 17 horas de entrevistas.

No segundo capítulo trabalharei sobre a relação entre o mamulengo e outras brincadeiras e manifestações da Zona da Mata, enfocando a mobilidade dos artistas, o reconhecimento mútuo entre eles e a identificação desta rede. Nesta análise será privilegiada a relação com o cavalo-marinho, mas também estará em evidência a permeabilidade do circo, do rádio e da televisão. O conceito de rede social, como proposto por Barnes (1987) e por Bott (1976) é central, porque me ajudou a definir o campo sobre o qual estarei trabalhando. Por fim, trago o exemplo de um personagem específico, o Caboclo de Orubá, que transita em diversas manifestações, para ser estudado em sua particularidade.

No terceiro capítulo discutirei os processos de aprendizado e legitimação para uma pessoa tornar-se mestre de mamulengo. Estará em foco o aprendizado de Zé de Vina e de seu aprendiz, Zé Lopes. Aqui também discutirei a noção de artista, análise que será particularmente importante. Com ela, será possível um contraponto à generalização costumeira que recai sobre fenômenos como o mamulengo, e que nos impede de serem percebidos como de fato ocorrem em campo, mantendo invisíveis os próprios mamulengueiros, agentes desse fazer, e reificando o mamulengo como um padrão homogêneo, bem definido, mas ilusório. A problemática da autoria em eventos dessa natureza também coloca o mamulengo em suspenso, não só no entendimento das especificidades técnicas de seu fazer, como também no entendimento de seus atores como sendo agentes criativos, i.e., autores daquilo que fazem. A idéia oposta de anonimato costuma homogeneizar o objeto, facilitando, por exemplo, sua apropriação por

projetos de identidade nacional. Como tentarei demonstrar a própria natureza do mamulengo permite que ele seja apropriado a partir de parâmetros ideológicos, que acabam excluindo os próprios mamulengueiros.

O quarto capítulo complementa em parte os processos de legitimação para uma pessoa tornar-se mestre mamulengueiro, mas enfatizando o boneco como a espinha dorsal do mamulengo. Identificaremos seus processos de confecção e a constituição de personagens, que podem ser classificados como personagens-tipo, pois, como veremos: integram uma galeria bem definida; são identificados por todos os mamulengueiros e pelo público; repetem-se nos mamulengos de diversos mestres da região; encontram correspondências na tipologia clássica da tradição cômica teatral. Entre outras características, os bonecos possuem nome, idade, personalidade, relações sociais, às vezes família, profissão, cantigas próprias, loas que costumam dizer quando se apresentam. A dramaturgia, a encenação, a música, tudo parte do personagem. Um mamulengo pode reunir em torno de 50, 100 bonecos. Os tipos são vários: os bichos, como a cobra e o boi; os seres fantásticos, como a morte e o diabo; as autoridades, como os políticos, o padre, o fazendeiro, o inspetor, os militares; as mulheres casadas, viúvas, moças solteiras, moças valentes; os rapazes e os velhos namoradores, valentões, covardes, espertos, malandros, cornos e bêbados; os profissionais, como o professor, o fiscal e o médico; violeiros e cantadores; caboclinhos e índios; xangozeiros, espíritas e pretos velhos, e muitos outros. Nesta análise dos bonecos estará em foco também a sua comercialização, e outras formas de relação estabelecidas a partir dos bonecos, pelas quais eles adquirem múltiplos significados (Gell, 1998).

O quinto capítulo problematizará o mamulengo em seus diversos circuitos e contextos, estabelecendo uma conexão com os principais movimentos brasileiros de valorização da cultura popular nos últimos anos. Dois momentos serão privilegiados: o das apresentações de mamulengo no Rio de Janeiro, e outro na Zona da Mata pernambucana. Vale dizer aqui que o mamulengo tornou-se também sinônimo para “teatro popular de bonecos do Brasil”. Esta idéia implementa-se na recepção do mamulengo em contextos externos à Zona da Mata, e mesmo de Pernambuco, do Nordeste, ou até do Brasil. Nesse sentido, legitimar o mamulengo é também contribuir para a construção de uma imagem do Brasil. Os projetos de identidade nacional se

apóiam em elementos e matrizes definidos como pertencentes à cultura popular brasileira. A “fábula das três raças”, uma idéia recorrente para o entendimento de nossa identidade (Da Mata, 1984) encontrando mesmo eco em alguns trabalhos de pesquisa do mamulengo, e principalmente quando é preciso valorizar, legitimar ou recuperar as origens do mamulengo. Nessas abordagens a busca dos mitos e elementos supostamente fundacionais do Brasil é recorrente. E a difusão dessas idéias é repetida, tanto por meios de comunicação, quanto por trabalhos artísticos teatrais que se dizem inspirados ou alicerçados na pesquisa deste universo. Não que não seja possível encontrar elementos desta fábula no mamulengo, mas o que eu gostaria de problematizar, é a necessidade de justificar uma prática apoiando-se no argumento de autoridade do “tipicamente nacional”. Assim, o mamulengo é evocado muitas vezes a partir de uma idealização, e não realmente daquilo que se verifica em campo. Parece-me, assim, que dentro das necessidades desses discursos, importa menos o que seria realmente o mamulengo, e mais a justificativa ideológica de algo genuinamente brasileiro. Além disso, a idéia de cultura popular que apóia a constituição de tais projetos é uma idéia homogeneizadora, que impede ver os fenômenos dentro da dinâmica processual que lhes é própria, de enxergar quem são seus atores de fato, e como agem.

Há uma ideologia clara por trás de certos autores e do modo como eles constroem suas definições a cerca do mamulengo. Em muitos casos transparece o desejo de se construir o projeto de um teatro nacional de “raízes populares”, em que os elementos do teatro popular sejam alçados e ganhem visibilidade no cânone teatral. Com isto não pretendo me colocar numa posição de restrição ou policiamento do campo de definições, e ainda atribuir um verdadeiro sentido ao mamulengo. Como o mamulengo também é constituído por esta imagem idealizada, o mais interessante seria entender o porquê da eficácia da evocação do mamulengo como justificativa de projetos de identidade nacional.

Na segunda parte deste capítulo tratarei da atuação dos brincantes na vida política dos municípios da Zona da Mata, assim como os procedimentos das secretarias locais de cultura e turismo para com as manifestações artísticas tidas como tradicionais. Aqui serão problematizados os novos contextos de pesquisa em cultura popular, bem como as

contrapartidas e exigências que me foram impostas pelos meus interlocutores para a realização deste trabalho.

Por fim, no apêndice I proponho um breve exercício comparativo entre o mamulengo e outras formas populares de teatros de bonecos, em especial com o Kasper Theater alemão, o Wayang javanês e o Punch and Judy inglês. Minha intenção com ele é operar possibilidades e continuidades neste campo.

*Bem rapaziada, cumprimentando a todos que são da minha obrigação, vamos apresentar aqui nosso mamulengo Riso do Povo, de Lagoa de Itaenga de Zé do Rojão. Tudo bem. Vamos mestre, um baianozinho, abra a porta d'água que só quero baiano!*³

³ Zé de Vina se apresentando na abertura do brinquedo.

Capítulo 1 – O mamulengo através de Zé de Vina, na Zona da Mata pernambucana.

Presenciando brincadeiras de mamulengo e cavalo-marinho, em alguns *sítios* da Zona da Mata de Pernambuco, em especial na região de Glória do Goitá e Lagoa do Itaenga, notei que essas apresentações são realizadas também por agricultores e trabalhadores, num ambiente cercado por canaviais e marcado pela presença explícita da cachaça, que nesse espaço social é um importante articulador de relações.

Início então este capítulo por uma breve incursão na história e na sociologia da região da Zona da Mata, visando fornecer elementos que permitam contextualizar nossa compreensão do mamulengo e dos atores sociais que o produzem e vivenciam.

1.1. A Zona da Mata pernambucana.

A região da Zona da Mata está localizada numa área de interseção entre o litoral e o agreste no atual estado de Pernambuco, onde predominam o cultivo da cana-de-açúcar e suas usinas produtoras de açúcar e álcool. A história do povoamento dessa região se confunde com a própria colonização do Brasil por Portugal⁴ e já na primeira metade do século XVI, segundo Bruno (1967), teria se iniciado a sua exploração econômica, dando início à chamada “civilização do açúcar”.

Freyre (1967: 176) em trabalho sobre a influência da cana-de-açúcar no Nordeste destaca a amplitude do estabelecimento e desenvolvimento dessa cultura no estado de Pernambuco:

“Dentro da civilização do açúcar – que por algum tempo constituiu quase toda a civilização brasileira – o pernambucano foi a especialização mais intensa das qualidades e dos defeitos dessa

⁴ Segundo Bruno (1967), já em 1534, na divisão do Brasil em Capitanias Hereditárias, a capitania de Nova Lusitânia foi doada a Duarte Coelho, constituindo o território onde hoje está localizado este estado. Nesse momento inicia-se a exploração do pau-brasil, além da cultura da cana-de-açúcar e do algodão. Em 1630, Pernambuco é invadido pelos holandeses, expandindo os domínios da Companhia das Índias Ocidentais, onde permanecem até 1654. O governo holandês do conde Jean-Maurice de Nassau-Siegen trouxe para o Brasil não somente seu exército, como também artistas e cientistas, deixando sua marca na arquitetura das cidades, principalmente em Olinda. Nassau tinha como preocupação o registro de seus domínios, o que pode ser verificado nas pinturas de paisagem e de batalhas de Frans Post, o primeiro pintor de paisagens do nordeste brasileiro, que permaneceu no Brasil entre 1637 e 1644, e também nas telas de Albert Eckhout, responsável pelas pinturas dos tipos humanos, da fauna e da flora (Lago e Ducos, 2005).

organização monocultora, monossexual, e principalmente aristocrática e escravocrática”.

Dentre as qualidades, Freyre (1967: 163) destaca as expressões artísticas e culturais criadas a partir deste sistema social de relações, “quer através do seu espírito popular, do seu folclore matuto, do seu bumba-meu-boi glorificador do negro e do boi de engenho, de sua arte anônima de doce, de renda, de faca de ponta (...)”. Também Cascudo (1971: 234) ressalta que o trabalho nos canaviais produziu grande acervo de cantigas e folguedos populares: “Contra todas as lógicas e pré-lógicas, a indústria de açúcar, na base da escravidão, da chibata, do feitor e da violência, foi um viveiro aclimatador de cantigas”. Nesse universo sociocultural, desenvolveu-se o mamulengo e outros tantos divertimentos dos moradores do local.

O povoamento da região iniciou-se com o estabelecimento de engenhos e canaviais. Como explica Meyer (1979: 21-22):

“A Zona da Mata de Pernambuco é uma área de colonização muito antiga que conheceu o apogeu no fim do século XVI e início do XVII, em função da produção da cana-de-açúcar. Desde então, em virtude da concorrência internacional e no nosso século, a partir de 1930, da concorrência da produção açucareira paulista, vem enfrentando crises sucessivas, tendo em conjunturas favoráveis alguns momentos de expansão. O fato mais importante ocorrido em nosso século é a instalação das usinas que vão substituir os engenhos na fabricação de açúcar”.

Pequenos povoados teriam surgido desses engenhos, e posteriormente, núcleos agrícolas, dando origem aos primeiros municípios da região. Dentro desse quadro, nos dias atuais encontramos na região aspectos intensos da *plantation* tradicional agravada pelo contexto sócio-econômico da sub-região conhecida como Mata Sul pernambucana, onde o processo de transformação da indústria açucareira se deu mais intensamente que em outras regiões.

Para Meyer, o fato importante a ser observado nessa situação de *plantation* típica seria a “existência de um campesinato marginal” (idem: 23). Os recorrentes processos migratórios de esvaziamento do campo devido às conseqüências sociais resultantes desse

tipo de produção, como quer demonstrar a autora, não seria necessariamente uma regra. Outras variantes decorrentes da *plantation* chamam a sua atenção, em especial o que ela denomina de “campesinato marginal”, onde se fortalecem as relações entre trabalhadores e pequenos produtores, que poderiam ser verificadas no crescimento das feiras e na valorização de uma agricultura voltada para a subsistência.

A feira é um espaço social privilegiado na Zona da Mata pernambucana, como podemos notar em Sigaud (1977: 87):

“Nos dias de feira, geralmente nos fins de semana, quando as usinas e engenhos pagam seus trabalhadores, as cidades da Zona da Mata se transformam e com elas também as pontas de rua. Quer tenha ou não conseguido ganhar o suficiente durante a semana para fazer sua feira, os homens, a quem cabe a responsabilidade das compras, para ela se dirigem na parte da manhã. A animação das pontas de rua se transfere assim para o local onde é realizada a feira, o qual quase sempre fica nas imediações do mercado municipal, no ponto mais central da cidade. Esse é o momento de encontrar os companheiros ou parentes que ainda residem nos engenhos, outros companheiros que já se encontram na rua mas moram distante. É também a hora de reunir informações sobre as condições de trabalho nos diferentes engenhos e os preços que estão sendo pagos, para tomar a decisão em relação ao trabalho da próxima semana”.

É interessante comparar o espaço da feira com o da praça pública como locais de universos sociais compartilhados e superpostos, combinando negócio, trabalho, diversão e vida social e política. Nos municípios da Zona da Mata, podemos observar esses espaços como importantes locais articuladores das mais diversas relações sociais. Isto indica, como procurarei demonstrar ao longo deste trabalho, a permeabilidade e a conexão existentes entre a cultura da cana-de-açúcar, o mamulengo e as muitas brincadeiras da Zona da Mata.

Bakhtin (1993) também enfatizou a praça pública como espaço de convergência de um determinado contexto cultural da época por ele estudada, no caso a partir da obra

de Rabelais. Suas formulações podem ser aproximadas da situação encontrada na Zona da Mata:

“A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as ‘tomadas de palavra’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas no mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. (...) A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. (...) Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e feira” (idem: 132-133).

A dissertação de mestrado de Meyer (1979)⁵ relaciona-se a outras pesquisas sobre a cultura canvieira, inscritos por sua vez num amplo contexto de discussões sobre as relações de trabalho, a utilização da terra e o modo de vida de trabalhadores rurais.⁶ A principal região focalizada nesses estudos é a Zona da Mata pernambucana. A principal marca destes trabalhos é o enfoque a partir do ponto-de-vista do operário, para através dele compreender então o sistema de produção da cana-de-açúcar, na Zona da Mata de Pernambuco. Lopes (1976: 9 e 10) justifica esta opção:

“Além disso, a compreensão que se pode ter do funcionamento de conjunto da usina, parece ser muito mais rica que a descrição de conjunto que pode dar do funcionamento da usina um organizador da produção, um gerente ou um engenheiro, preocupado predominantemente com a inter-relação entre a maquinaria e a

⁵ Defendida no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ), com orientação do Professor Moacir Palmeira.

⁶ Dentre esse grupo de pesquisas estariam os trabalhos de Lygia Sigaud (1977), Beatriz Heredia (1979), José Sergio Leite Lopes (1976), entre outros. Estes autores estão inseridos nas discussões mais amplas dos estudos camponeses, fazendo também referência aos estudos clássicos de comunidade. No caso brasileiro, em especial, aos trabalhos de Antonio Cândido (1964), Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) e Lynn Smith (1969).

matéria-prima, com vistas à quantidade do produto. A consideração do ponto de vista do operário, ao contrário, aponta para as formas específicas de exploração da força de trabalho efetuadas nessas unidades da grande indústria que são as usinas de açúcar”.

Gostaria de ressaltar, no entanto, a ausência de análise de festas e manifestações populares da Zona da Mata nesses trabalhos. Quando essas análises são feitas usualmente de maneira breve, ou através do enfoque da religiosidade local, como na última parte do trabalho de Meyer (1979: 171 a 176). Estes trabalhos estão, sobretudo, centrados em questões da política local, das relações de trabalho, da constituição dos sindicatos rurais, de movimentos de organização camponesa e sobre as implicações da *plantation* para as condições sócio-econômicas de trabalhadores dessa região. A relação de tal contexto com os divertimentos e com as manifestações populares da Zona da Mata permaneceu um aspecto pouco explorado.

A percepção da força destas brincadeiras nesse universo social me parece fundamental, não apenas pelo fato já ressaltado na bibliografia clássica sobre a importância desses fenômenos para o fortalecimento de sentimentos de coesão comunitária. O reconhecimento das brincadeiras pode aprofundar o entendimento dessa mesma realidade. Como procuro argumentar, as brincadeiras de mamulengo e de cavalo marinho são vivenciadas pelos agricultores e trabalhadores nesse mesmo contexto social. A integração das brincadeiras na análise desse contexto me parece fundamental para uma compreensão mais integral do modo de vida desses atores sociais. Certamente a cultura da cana-de-açúcar conjuga um legado de instituições e fatos bastante complexos, e, sem dúvida, a instância dos festejos, da religiosidade e das brincadeiras integram também um conjunto de situações férteis para a observação dessa realidade.

Como os trabalhos a que me referi acima foram realizados durante os anos 1970, é preciso ressaltar as dificuldades práticas na realização, em virtude da interrupção e censura a estas brincadeiras na Zona da Mata, o que me foi relatado por alguns mamulengueiros como Zé de Vina, Saúba e Zé Lopes e pode ser observado no depoimento do pesquisador Fernando Gonçalves Santos em Zuebach (2002). Também na

tese de Brochado (2005) encontramos referência a estes tempos difíceis.⁷ Por outro lado, a relevância de fortalecer as organizações sindicais, e de analisar os conflitos sociais ocasionados pela *plantation* açucareira e pelo latifúndio tornavam estes outros enfoques mais urgentes. Não à toa, a Zona da Mata foi, desde a década de 1990 aos nossos dias, palco de violentos conflitos de disputa de terra, vindo a se formar um foco das ações do Movimento dos Sem Terra e de outros movimentos de luta pela reforma agrária. Resquícios do tempo da repressão podem ser ainda verificados nas próprias brincadeiras, que contam com personagens como o Fiscal⁸ - ou Frescal, no caso do mamulengo - ou do Empata Samba e do Soldado da Gurita - no caso do cavalo-marinho - que, como veremos logo adiante, aludem a esse contexto político.



1. Fiscal – feito por Zé Lopes

⁷ Com a abertura dos arquivos do DOPs, muitos documentos dos sindicatos podem ser de novo revistos, proporcionando uma revisão da história desses movimentos na região, o que vem sendo feito em Pernambuco por Rosilene Alvim e José Sérgio Leite Lopes. Verificar nesses documentos esse aspecto das brincadeiras pode ser uma contribuição neste sentido.

⁸ No mamulengo, o Fiscal, ou Frescal, é investido da mesma função reguladora de outros personagens, como, o Inspetor Peinha, o Sargento, ou os soldados, mas, não possui, como aqueles, nenhuma patente militar ou policial. Ele trabalha para a prefeitura, e sua tarefa é requisitar a licença de realização do brinquedo ao dono do mamulengo, ao Mateus ou ao contratante. Caso não apareça a licença, o brinquedo permanece parado, e o Fiscal chama o Inspetor Peinha e seus soldados para resolverem a situação, ficando evidente que existe uma pré-combinação entre eles. Tudo acaba em confusão e, quase sempre, em morte.

Conforme relato de Zé de Vina⁹, esses personagens satirizam uma prática que existia no mamulengo até bem pouco tempo atrás, provavelmente nos anos 1960 e 1970 – na época da repressão às manifestações de que estamos falando. O mamulengueiro e o contratante tinham que retirar, mediante o pagamento de taxas, duas licenças para poderem realizar o brinquedo: uma na polícia, outra na prefeitura. Caso não fossem retiradas, o brinquedo era destruído, e seus integrantes apanhavam ou eram presos:

Se você contratava um mamulengo pra brincar na sua casa e não comunicava o policiamento, eles vinham de noite, acabava, porque não comunicou o destacamento. Aí nós ia tirar uma licença, pagava uma taxa, naquele tempo, ao delegado, e ia pra prefeitura tirava outra taxa, porque estava armado o mamulengo dentro do município. Aquele tempo atrasado. Então nós tinha que brincar com duas licenças no bolso. Quando era de madrugada, que a polícia chegava: ‘cadê a licença do mamulengo, tem?’ Apresentava, tudo bem. Aí chegava o fiscal da prefeitura ‘a licença do mamulengo, tem?’ Aí apresentava.



2. Fiscal requisitando a licença ao Mateus – Barragem de Carpina, fevereiro de 1997

Outro aspecto a ser comentado é a subdivisão da Zona da Mata em Mata Norte e Sul. As diferenças existentes entre elas envolvem aspectos climáticos, produtivos, econômicos e sociais. Sobre as diferenças entre a Zona da Mata Norte e a Sul, esclarece Sigaud (1977: XII) em nota:

⁹ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, agosto de 1999.

“A distinção entre Mata Norte e Mata Sul seria mais ou menos equivalente àquela operada pelo IBGE entre Mata Seca e Mata Úmida, em termos de que os municípios que seriam incluídos nessas microrregiões homogêneas seriam aproximadamente os mesmos apontados a partir daquela distinção. Segundo Lacerda de Melo (1975:90) a diferença entre as duas áreas consistiria no fato de que na Mata Seca haveria ‘uma comparativamente baixa participação relativa dos canaviais próprios das usinas (apenas 16%) e, correspondentemente, uma elevada participação do contingente dos fornecedores de cana’, enquanto na Mata Úmida essa participação chegaria a 55%”.

Interessante notar que, tanto o mamulengo quanto o cavalo-marinho, bem como as diversas manifestações que serão abordadas neste trabalho são encontradas por toda a Zona da Mata. Porém, a maior parte dos estudos destas manifestações se referem à Mata Norte. Nesses anos de pesquisa, pude constatar realmente uma concentração maior de brinquedos organizados na Mata Norte. Em meu trabalho encontrei mamulengueiros na Mata Norte nas cidades de Lagoa de Itaenga, Feira Nova, Carpina, Buenos Aires, Passira, Tracunhaém. E, na Mata Sul, nas cidades de Glória do Goitá, Pombos, Chã de Alegria. Entretanto, gostaria de assinalar que estes focos de mamulengueiros se dão mais exatamente no centro da Zona da Mata, composto por Lagoa de Itaenga, Carpina e Glória do Goitá. Lá estão os mamulengueiros considerados por mim os mais importantes e conhecidos. Vale lembrar que na região da fronteira da Paraíba, também há teatro de bonecos, onde é conhecido pelo nome de *Babau*. No Rio Grande do Norte passa a se chamar *João Redondo* (Pimentel, 1971). No caso do cavalo-marinho, aqueles que foram mais estudados estão na Mata Norte (Murphy, 1994; Acselrad, 2002; Oliveira, 2006). No entanto, na região mais central por mim estudada, pude encontrar um “sotaque”¹⁰ diferente de cavalo-marinho, como veremos.

Lagoa de Itaenga é o município a partir do qual realizei meu trabalho de campo. A sede do município leva o mesmo nome e está situada nos limites entre o centro da Zona

¹⁰ “Sotaque” é o termo utilizado no Maranhão para distinguir diferentes estilos, ritmos de bumba-meu-boi na região. Por exemplo: sotaque de zabumba, de orquestra, de matraca, de Pindaré. Tomei a liberdade de utilizar o termo nesse caso.

da Mata pernambucana e sua região mais ao Norte. É uma cidade de 20172 habitantes (dados obtidos em relatório do Projeto PROMATA, 2000.), dos quais 76,07% moram na cidade e o restante na zona rural. Estes números atestam os processos migratórios internos à região, que se intensificaram a partir dos anos 1980. A cidade é cercada por canaviais, com propriedades de grandes Usinas, tais como a Petribu¹¹, localizada entre Lagoa de Itaenga e Carpina, que é a cidade mais importante da região. Lagoa de Itaenga foi fundada em 20 de dezembro de 1963. Antes era uma vila, conhecida pelo nome de Vila Dois Manos, ligada ao município de Pau D'Alho, um antigo povoamento fundado em 1760. Antes ainda, era um engenho de propriedade de dois irmãos portugueses. No tempo do engenho, havia uma lagoa, que ficava próxima à fazenda. Daí o nome Lagoa de Itaenga: *Ita* = pedra ; *enga* = planta que existia na lagoa. Outro município importante é Vitória de Santo Antão, o mais antigo núcleo de povoamento da região, que data de 1626 (dados obtidos na Prefeitura de Lagoa de Itaenga e em relatório do Projeto PROMATA, 2000).

Segundo dados fornecidos pelo Secretário de Cultura do município, Sr. Elias, em 2004, 99% das casas teriam luz, 80% teriam água e haveria 99% das ruas asfaltadas. No entanto, em dados obtidos nos relatórios do PROMATA¹², 52,29% das casas teriam abastecimento de água precário, e 94,56% teriam esgotamento sanitário inadequado, números que, aos olhos de quem vem de fora, podem facilmente ser verificados. Toda casa tem um tanque com água, mas a água não está encanada e não cai nas torneiras, nem no chuveiro, nem na descarga.

A relação entre a área urbana de Lagoa de Itaenga e sua zona rural é relevante para entendermos certos aspectos do mamulengo. Por exemplo, as “apresentações nos *sítios*” (zona rural), identificadas pelos mamulengueiros como “tradicionais”, costumam durar a noite toda e, por isso, o repertório de um mamulengo é vasto, de muitas

¹¹ É a terceira maior usina de PE (área industrial de 250 mil m²; área cultivada de 17 mil hectares próprios e 10 mil hectares de fornecedores; capacidade de moagem/dia é de 8.500 toneladas, produzindo diariamente 18 mil sacas de açúcar de 50 kg e 200 mil litros de álcool). Transformada em usina em 1909, antes era um engenho, cuja notícia mais antiga data de 6 de novembro de 1729. Estes dados estão no site da usina: <http://www.petribusa.com.br>. Hoje o Grupo Petribu ampliou suas áreas de atuação para São Paulo, em consonância com as novas perspectivas do chamado “*agrobusiness*”, fenômeno que vem sendo estudado pela professora Beatriz Heredia.

¹² Vide: <http://www.promata.pe.gov.br>

possibilidades¹³. Sigaud (1977: 29), abordando os trabalhadores da cana-de-açúcar da Zona da Mata pernambucana, define *sítio* como:

“uma área de terra cedida pelo proprietário ao morador, de tamanho variável, mas sempre inferior às possibilidades de utilização da força de trabalho familiar de forma a impedir a sua drenagem total para o trabalho para si em detrimento do proprietário, e cuja característica mais evidente é a presença de árvores frutíferas. Localizados nos pontos mais distantes do engenho, nos corgos, grotas, e meia banda, o sítio representava para o morador a possibilidade de nele morar, criar e plantar, além de seu roçado, árvores frutíferas, e portanto ligar-se mais permanentemente à propriedade e ao proprietário e gozar de uma autonomia relativa”.

Daí a importância de entender esse espaço social singular, que os mamulengueiros claramente identificam, classificando o tipo de apresentação de espetáculo em relação a esse universo social característico. As apresentações contratadas por prefeituras ou outras instituições para eventos, festivais, museus ou centros culturais são distinguidas pelos mamulengueiros como “folclóricas” e duram em torno de uma hora.

Outro aspecto que gostaria de problematizar é a sensação de decadência dos brinquedos, que têm moradores e brincantes. É comum percebermos em suas falas uma relação entre a escassez de festas e apresentações de brincadeiras nos sítios e o declínio da atividade rural, através da crise da agricultura familiar, e de lavouras fundamentais na subsistência dos moradores da região. Entre essas culturas em crise poderíamos destacar as lavouras de algodão e as transformações decorrentes dos processos históricos da cana-de-açúcar (Meyer, 1979; Sigaud, 1977; Heredia, 1979; Lopes, 1976). Quando não é propriedade das usinas de cana-de-açúcar, a paisagem de hoje é marcada pelas plantações de mandioca, nos sítios menores e, nas propriedades maiores, por coqueirais.

Também o aumento da violência na zona rural é muito comentado por todos com quem conversei. Certa vez, em 2004, a caminho de Tracunhaém tive a oportunidade de conversar com um oficial da Polícia Militar, o tenente Marcondes, formado em economia, com pós-graduação pela UFPE. Nessa conversa ele fez uma breve análise

¹³ Investiremos sobre essas diferenças em outro capítulo.

sobre a violência da região destacando três pontos: a violência urbana; os problemas decorrentes do álcool; o tráfico de drogas. Ele tentou me esclarecer que não vê a violência como decorrência das relações de trabalho no canavial, e destacou que, apesar de os moradores da região já utilizarem drogas, ainda não há muitos consumidores de cocaína. A Zona da Mata é uma região intermediária para a chegada da droga proveniente do sertão pernambucano, em especial do local popularmente conhecido como “Polígono da Maconha”, nos grandes centros urbanos do nordeste.

Em 1999, numa conversa com Zé Lopes, na porta de sua casa, localizada em frente a um campo de futebol, em Glória do Goitá, ele me apontou os maconheiros e traficantes da cidade que estavam por ali, depois falou sobre os “diambeiros”,¹⁴ e a tradição do uso da maconha na região. Lembrou que sua avó costumava fumar num cachimbo, como atenuante da dor de dente, e contou que não se podia arrancar a planta do pé vestindo roupa vermelha ou a pessoa levaria uma surra da planta. Por fim, revelou-me que, deixando a planta em infusão com álcool, fazia remédios contra dor de cabeça, calmantes, etc. Existe um personagem no mamulengo, o Fumador ou Maconheiro, que traduz o costume do uso tradicional da diamba¹⁵ nessa região.

Esse boneco precisa ter um mecanismo que consiste em colocar uma pequena mangueira de plástico, que lhe atravesse o corpo e saia no meio da boca, pela qual o mamulengueiro pode sugar e expulsar ar, viabilizando que o boneco fume um cigarro, colocado aceso num pequeno orifício de sua boca.

¹⁴ “Diamba, liamba, riamba, marijuana, rafi, fininho, baseado, morrão, cheio, fumo brabo, gongo, malva, fêmea, maricas (*Cannabis sativa*), cânhamo, herbácea de origem asiática, vinda para o Brasil com os escravos negros africanos, segundo a maioria estudiosa. (...) A planta tem seus segredos e técnicas até na colheita. (...) Nos catimbós usam, rara e sempre ocultamente, o óleo de liamba nos *trabalhos difíceis*” (Cascudo, Ediouro: 529).

¹⁵ Zé Lopes utilizou o termo “diambeiro” para definir as pessoas que fazem uso da maconha.



3. Fumador (feito por Zé Lopes). Brincadeira de Zé de Vina no terreiro da Casa de Lebre – Lagoa do Itaenga – PE, agosto de 1999.



4. Fumador (feito por Zé Lopes)

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

Há um tempo que os mamulengueiros e artistas definem como um tempo de efervescência destes divertimentos. Este tempo seria uma combinação entre a idealização de um passado melhor, com os momentos históricos relacionados a questões da agricultura, como vimos. Neste período “efervescente”, os mamulengos se apresentavam, na maior parte das vezes, no terreiro da casa de pessoas que eram as contratantes do brinquedo. Os contratos envolviam então, nos dizem eles, o pagamento do valor da

apresentação estipulado pelo mamulengueiro, alimentação para os brincantes e a obtenção das licenças. Como relata Zé de Vina:¹⁶

O dono da casa pagava aquela licença, pagava um quilo de caborete, dava o jantar dos menino e ia tirar o dinheiro no terreiro, na sorte. (...) Quando era de manhã, o brinquedo era, digamos, ia brincar por 100 contos. Tinha terreiro naquele tempo não tinha outra brincadeira, ele tirava 150, 200, 300, o que tirasse. Eu só tinha conta com aquele 100 conto. E quando ele só tirava 30, 40, 50, 60, ele inteirava do bolso dele e pagava o mamulengo.

Em 2004, acompanhei Zé de Vina numa brincadeira na véspera de São João¹⁷, no município de Apoti. No caminho passamos pelas antigas terras onde o avô de Zé trabalhara. Ele lembrou de histórias e de apresentações de mamulengo na região, há uns 30 anos atrás. Entre elas, a de Mané Jeremias, dono de um dos sítios daquela localidade, que teria morrido engasgado no pão doce. Em conversa com Luís Preto, Zé ia mostrando na estrada os sítios em que brincavam, muitas vezes de graça, somente pela festa, onde “botar o prato”¹⁸ era a prática mais comum de arrecadar dinheiro. Nessas apresentações aconteciam muitas atividades no mesmo espaço social, uma espécie de quermesse e reunião social, onde acontecia de tudo: namoros, acertos de conta, negócios, comércio, confraternização, apostas, campanha política, etc. Ele nos conta que:¹⁹

Tinha uma mesa de café muito grande que eles botava. Tinha outra, encostada, de cachorro-quente. Tinha um botequim no terreiro, todo cobertinho de palha de coco, que nem um palhoção. Duas, três mesas de jogo pro pessoal bater jogo, pagando. Pagava, e ele pagava o dinheiro do terreiro também, e tudo ali ajudava. (...) a gente

¹⁶ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, agosto de 1999.

¹⁷ Essa brincadeira será objeto de investigação em outro capítulo.

¹⁸ “Botar o prato” significa “passar o chapéu”, colocando passagens e situações apropriadas para conseguir dinheiro da audiência. Durante alguma brincadeira proposta pelo mestre, tais como o batizado do filho de Praxédio e Flor do Mundo, ou o cuscuz que Chica do Cuscuz oferece ao público versando, etc, o Mateus vai até a pessoa e pega a contribuição, daí diz para o mamulengueiro quanto conseguiu e de quem. O mamulengueiro por sua vez responde com um reconhecimento: “Bravos a dona ‘fulana’, que botou a sorte...”

¹⁹ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, agosto de 1999.

brincava sábado, domingo, brincava em dia santo, brincava em feriado, brincava em noite de festa, brincava em batizado, era mamulengo brincando a torto e direito. Brincava eu pra um canto, Severino da Cocada pra outro, Luiz da Serra brincava pra outro canto, compadre João Nazaro já brincava pra outro canto, finado Zé Grande já brincava em outro canto, Solon já brincava no terreiro, Pedro Rosa, pra outro canto, Apolônio, pra outro canto, Mané Pedro, Chico da Guia, era mamulengo. Tinha mamulengo aqui dentro de Pernambuco que muitas vezes nós estava brincando aqui, vinha luz acesa de outro mamulengo lá.

Ainda nesta estrada para Apoti, passamos por um sítio com mangueiras. Tinha sido a casa de Maria Piléu. Zé lembrou, saudoso, do tempo em que carregava o mamulengo no burro e ia brincar ali. Todo ano a brincadeira se apresentava, e todos da localidade compareciam. Zé se lembrou, em diversos momentos deste trabalho de campo, do tempo em que se brincava mamulengo todo final de semana pelos sítios, de como, mesmo simples, era farta a vida nessas localidades, das comidas que eram oferecidas, do dinheiro que se podia arrecadar no “prato”. É ele quem nos relata:²⁰

Porque, antigamente, eu possuía mamulengo, como hoje ainda possuo, e nós brincava aqui direto. Nós brincava sábado e domingo. Nós começava a brincar o mês de setembro, outubro, novembro, dezembro e janeiro, e terminava em fevereiro. Era seis meses de mamulengo. (...) porque é a época que não existia tanta diversão no meio do mundo. Aquelas, essas televisões que tem hoje, não existia nos sítios. Hoje o mundo está coberto de energia. Todo mundo que mora no sítio tem uma televisão. Aí apareceu uma tal de novela, um filme, um programa, uma coisa, então as mulher se agamaram com aquilo. Porque antigamente nós ia brincar num sítio, andava, saía de casa, nunca vi. Eu saía de casa de oito, nove, 10 horas do dia. Carregava o cavalo com o mamulengo e quando ia chegar no lugar que ia brincar era três, quatro horas da tarde. Pois bem, bati o burro. Quando era de noite estava cheio de gente. O pessoal arreunia aquelas famílias tudinho. “Hoje tem mamulengo em tal canto! Hoje tem mamulengo em tal canto!” que ia avisando. Então chegava aquele pessoal a noite todinha; não

²⁰ Idem.

saía do mamulengo porque não tinha outra diversão pra isso. Era o mamulengo mesmo. Então passava a noite todinha, o sol quente e ia se embora aquele comboio de gente, tudo com sono, outros bêbados, outros enfadados. Mas o mamulengo era assim, nós brincava direto. Hoje nós não brinca. Agora, a partir desses anos pra cá é que está começando mais a se movimentar. Muda muito, muito. Até aquelas apresentações de mudar. Porque os antigos que brincava mamulengo, que conhecia o que era um coração mamulengo. Quem faz o coração mamulengo é o mestre que sabe brincar. É coração mamulengo porque brinca de coração, porque brinca mesmo, porque acha bonito e gosta de brincar.

Apesar de Zé de Vina frisar o mamulengo, também se apresentavam: o cavalo marinho, o fandango, a ciranda, havia os improvisos de cantoria, os desafios de pé-de-parede, os tiradores de coco. Essa espécie de lamento foi repetida por todos os artistas da região que conheci e entrevistei, por todos os “companheiros da cultura” de Zé de Vina.

Passamos também pela Gameleira, um outro sítio localizado na beira da estrada. Zé de Vina tirou versos dali, que consegui anotar:

“Gameleira é terra de samba
eu fico tristonho a chorar
quando gameleira voltar
gameleira é de minha obrigação
gameleira não sai do meu coração”.

1.2. Interlocutores, escolhas e história de vida.

Zé de Vina é o principal interlocutor deste trabalho, tal como o curandeiro Ndembu, Muchona, para Turner (Turner, 2005). Em nosso caso, Zé de Vina tem sua autoridade de grande mamulengueiro e conhecedor do brinquedo legitimada por quase todos os pesquisadores, artistas locais, e pelo público da região. Como veremos, construiu seu aprendizado a partir da observação e da vivência com mamulengueiros antigos. É o mestre mamulengueiro mais reconhecido pelo seu fazer. Também foi, e ainda é, mestre

de outros importantes mamulengueiros que integram a rede de artistas enfocada por esta pesquisa. Sendo assim, o mamulengo me foi revelado através de Zé de Vina, e de sua rede de relações. Construo minha etnografia pelas trilhas indicadas por Zé de Vina (Casagrande, 1964).

A coletânea de Casagrande (1964) sobre os principais informantes e interlocutores de trabalhos clássicos na antropologia, como Muchona para o trabalho de Turner (2005), expõe a importância de dados biográficos, por exemplo, para a construção de etnografias, afinal (Casagrande: 1964: X): “Where there are no archives and no books other than the memories of men, the anthropologist perforce must take his primary data from life, so to speak – from the actions and works of the people among whom he lives and works”.

Escolher Zé de Vina como centro deste trabalho não foi uma tarefa fácil. Em princípio imaginei que esta escolha significaria o abandono de materiais de pesquisa interessantes, mas por outro lado múltiplos e amplos demais para o recorte de uma tese. O mamulengo, por ser algo que, a meu ver, encontra-se em permanente construção, vinha se mostrando como uma presa ideal para armadilhas da reificação. Por não se tratar de uma comunidade específica e localizada, e muito menos um objeto com contornos de antemão definidos, o mamulengo torna-se um tema especialmente relevante, pois, como sugeriu Velho (1981:16): “uma questão interessante em antropologia é, justamente, a procura de localizar experiências suficientemente significativas para criar fronteiras simbólicas”. A escolha de Zé de Vina como narrador e centro para a ramificação da rede de artistas foi a maneira que encontrei para organizar o vasto material de campo e para dar sentido etnográfico ao mamulengo, criando, a partir daí, as fronteiras e definições para esse estudo, buscando o ponto de vista dos próprios brincantes e artistas. Apoiando-me na idéia de projeto individual de Velho (1981), entendo que:

“O projeto, enquanto conjunto de idéias, e a conduta estão sempre referidos a outros projetos e condutas localizáveis no tempo e no espaço. Por isso, é fundamental entender a natureza e o grau maior ou menor de abertura ou fechamento das redes sociais em que se movem os atores” (idem: 28).

Zé de Vina, como agente social, consciente de seu talento e de seu papel disseminador do mamulengo, tem um projeto de vida que busca implementar com o seu fazer permanente.

Como apoio a esta escolha foram fundamentais alguns caminhos analíticos, que possibilitassem o melhor aproveitamento de materiais provenientes da história de vida de Zé de Vina e seus “companheiros da cultura”, entre eles, a noção de pessoa e indivíduo - o personagem social (Mauss, 2003) - tão cara à antropologia, que aqui não iremos diretamente discutir, mas também técnicas provenientes do campo da história oral e das teorias de memória (Halbwachs, 1925; Meyerson, 1956). A relação entre indivíduo e sociedade legitima também esta escolha, que pode ser estendida à própria relação entre memória individual e memória coletiva, tal como a define Halbwachs (1925: 7): “On peut dire aussi bien que l'individu se souvient en se plaçant au point de vue du groupe, et que la mémoire du groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires individuelles”.

Identifico Zé de Vina com a personagem do narrador, como desenvolvida por Benjamin (1994: 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Para isso, faço também uma distinção entre narração e informação, acompanhando este autor (idem: 205):

“A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.

Em outro texto, “Experiência e Pobreza” (1994: 204), Benjamin realça ainda mais esta distinção:

“A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”.

Por que chamo atenção para esta distinção? Em primeiro lugar, como sempre apontam todos os “manuais” (Alberti, 1989; Thompson, 1992) ou textos de metodologia em história oral (Amado & Ferreira, 2005), para salientar o caráter de recriação da memória, que constrói uma história pessoal a partir de necessidades e estímulos do presente, projetados no futuro. Como enfatiza Pollak (1989: 8):

“O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro”.

Um artigo de Bourdieu (2005: 185) também enfoca este ponto:

“Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar”.

Não se trata de questionar a verdade, ou a validade dos fatos que estão sendo contados, mas de perceber o relato como sendo uma interpretação, uma constante reelaboração dos muitos possíveis entendimentos do passado, por isso o que vale menos é a informação e mais o conteúdo narrativo nos seus sentidos os mais diversos (Bourdieu, 2005: 184):

“o sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à

causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implicam a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial do sentido”.

Pollak (1989) também ressalta este aspecto de construção da memória, mas ambos os autores me levam a considerar que a lógica do contar indica, por parte de quem conta, uma tentativa de encontrar seu lugar no mundo e na vida social, e por parte de quem ouve (no caso, o pesquisador), de dar coerência a aquilo que está investigando. Muitas vezes, somos nós, pesquisadores que forçamos a obtenção de informações — em nossa obsessão, por exemplo, pela “origem das coisas” — a partir de um tipo de discurso que está ligado a múltiplos e criativos conteúdos. Devemos estar atentos aos fundos da pesquisa, aos valores que estão em jogo, e nestes, à própria autoridade do etnógrafo e à sua relação com os sujeitos da sua pesquisa (Clifford, 2002 e Clifford & Marcus, 1986). Às vezes, mais interessante que as informações, são os jogos de construção de identidade social, que contribuem para o surgimento de aspectos inesperados da pesquisa (Pollak, 1989: 11):

“A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de leit-motiv em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição reconstrução a posteriori, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao

contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros”.

No caso de Zé de Vina, as intenções e o contexto contemporâneo em que este tipo de pesquisa está inserido, esta possibilidade de “manipular” informações se torna mais evidente. Por isso, tendo a analisar os conteúdos provindos das histórias de vida dos sujeitos de minha pesquisa, e dos conteúdos orais coletados, levando em consideração estes ruídos e, claro, o contexto em que foram realizados. Procuro sempre compará-los com outros materiais, em especial os oriundos da observação em campo. Assim, busco utilizar as narrativas dos artistas e demais interlocutores menos a partir de seu corpus informativo e mais através de suas várias camadas de entendimento (Rapport & Overing, 2000: 289):

“Through the performance of narratives, individuals write and rewrite the story of their selves and their worlds, and while the means of doing this is a bricolage of largely inherited cultural forms – words, images, behaviors – it is not society or culture which they embody so much as individual agency and consciousness. Narrative form becomes personalized in use, and individuals continue to write stories which depict their own world-views. Narrative comes to express nothing so well as the unique and undetermined nature of the lives lived through them.”

Vale destacar no contexto dessa breve discussão a exclusão do mamulengo dos cânones teatrais, até mesmo historiográficos do teatro brasileiro. Isso pode ser atestado pela escassa documentação disponível a seu respeito, por sua circunscrição ao campo intelectual mais tradicional dos estudos de folclore, e pela situação em que se encontram os artistas, geralmente à margem dos circuitos oficiais de apoio à cultura. Por isso, a construção de fontes, especialmente orais, é uma necessidade contundente a este trabalho.

A escolha de Zé de Vina como peça chave na construção deste trabalho tem também a intenção de tornar visíveis os sujeitos destes fazeres e saberes, que ainda permanecem desconhecidos em razão de noções conceitualmente reificadoras dos processos culturais em curso, e nas camadas mais pobres da população, em razão de tendências históricas e sociais mais amplas. Infelizmente, persiste ainda, entre nós, a noção de que produções como o mamulengo são obras anônimas; por isso, neste trabalho, a noção de artista que meus interlocutores acionam constitui-se fundamental e será analisada no terceiro capítulo.

“Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade”. (Pollak, 1989: 2).

Assim, ao tomar as entrevistas realizadas com os artistas do mamulengo e a construção de suas biografias, com ênfase naquela de Zé de Vina tento manter-me consciente dos problemas metodológicos que envolvem a história oral, mas aproveito também de suas conquistas e possibilidades. Nesse sentido, vali-me de discussões que encontrei em Voldman (2005), Joutard (2005), Cruikshank (2005), Levi (2005) e Bourdieu (2005), tais como: questões da natureza do discurso oral, da memória, problemas do uso de biografias, até mesmo o estabelecimento da história oral como disciplina e seu uso pela história. Abordo e construo minhas fontes tendo como fundo estes problemas e conceitos.

1.3. A história de vida de Zé de Vina e o contexto da Zona da Mata

José Severino dos Santos nasceu no sítio Queceque, em Glória do Goitá, no dia 14 de março de 1940, filho de Severina Antônia da Conceição e de Manuel Firmino dos Santos. A família de seu pai era de Glória do Goitá, tendo sempre vivido no sítio em que Zé nasceu. Seus parentes maternos eram do Engenho de Queimados, no Município de Moreno, em Pernambuco. Quando sua mãe chegou em Glória do Goitá, ficou conhecida

pelo apelido de Vina, por isso em Glória do Goitá todos o conhecem pelo nome de Zé de Vina, o Zé de dona Vina. Em Lagoa de Itaenga, e em alguns lugares da Zona da Mata, é conhecido também pelo nome de Zé do Rojão:²¹

(...) fui brincar mamulengo num lugar por nome de Eixo Grande, eu estava na faixa de uns 20 anos, estava com toda força do mamulengo, com todo touro mesmo, e foi uns mestres de mamulengo assistir a minha brincadeira, sem dizer que era mestre de mamulengo. (...) e eu brincando sozinho. O Mateus do lado de fora, e eu pro lado de dentro. (...) deu um brinquedo muito grande mesmo, muito bom, o pessoal aplaudiram. (...) Aí eu fiz a mudança de Simão. Era cinco horas. Saí pra fora sem camisa, molhado de suor do pé à ponta, não estava doído porque naquele tempo eu era um cabra moço. Ainda peguei o bombo e cantei a roda grande. (...) Aí eu tirei um samba, quando eu terminei, disse ao povo: ‘Está vendo o que é rojão? É rojão. É rojão da boca da noite até amanhecer o dia’. Aí pegaram me chamando de Zé do Rojão: ‘mas rapaz ... tem um homem ali por nome de Zé do Rojão, o mamulengo de um tal de Rojão’ e fui batizado aqui em Lagoa do Itaenga por nome de Rojão, ninguém sabe outro nome. Chega procurando Zé de Vina. Agora eles estão sabendo quem é Zé de Vina através da televisão. Porque está passando aí pelas televisão, mestre Zé de Vina, mestre Zé de Vina, todo mundo já sabe. Mas, antes disso, só era Zé do Rojão.

Todos de sua família trabalhavam na roça, plantando maniva²², feijão, milho. Com cinco anos de idade ficou órfão de pai, aos seis anos já ajudava sua mãe na lida com o gado na propriedade de Zé Lula. Aos 11 anos foi trabalhar numa casa de família em Recife, onde fazia serviços domésticos. Quando voltou, foi morar com sua mãe e o padrasto, que muito o maltratava. Nessa época conheceu o mamulengo, por intermédio do filho de seu padrasto, seu irmão de criação, Sebastião Cândido, grande mamulengueiro da região, já falecido. Passou então a perseguir o mamulengo, ajudando, carregando e montando a empanada, cuidando dos bonecos, acompanhando seu irmão e outro mestre de mamulengo, Samuel, também já falecido, nas apresentações pela região.

²¹ Registrado em entrevista de 7/8/1999 sobre a história de vida de Zé de Vina, em sua casa, em Lagoa do Itaenga.

²² Roçado de mandioca.

Durante todo esse tempo, até os dias de hoje, Zé de Vina nunca pôde sobreviver exclusivamente do mamulengo, tendo exercido inúmeras profissões. Como a maioria dos moradores da Zona da Mata, empregou-se nas lavouras de cana-de-açúcar, plantou mandioca para processá-la em farinha. Fabricou “doce de japonês”, cocada, doce de amendoim, doce de goiaba, doce de castanha: ²³

(...) fazia 10, 12 quilo de doce japonês, botava numa bandeja, botava na cabeça, o trapé nas costas, uma gaita na mão apitando. Saía de oito hora do dia e chegava de nove e 10 hora da noite.

Também trabalhou em caminhão: ²⁴

(...) aqui a gente trata de calunga. Fui trabalhar de calunga. Carregando caminhão de farinha, de mangaio, viajava de Feira Nova a Recife. Entregava naquelas feira de Arruda, Santo Amaro, Casa Amarela, Beberibe, Dois Irmãos. Aonde tinha feira, meu serviço era aquele, trabalhar no caminhão.

Já por volta dos 20 anos, foi para Recife, como vigilante na Nordeste Segurança de Valores, emprego arranjado por um tio que lá morava. Para ser admitido, teve que passar por uma entrevista: ²⁵

“Como é seu nome?” Eu disse: “José Severino dos Santos”. “Sebastião o que é seu?” Eu disse: “É meu tio, irmão de meu pai”. “Você sabe matar gente?” Eu disse: “Sei matar gente não, nunca matei ninguém não”. “E se chegar a hora?” Eu disse: “Se chegar a hora, eu mato”. “Sabe pegar num revólver?” Eu disse: “Sei pegar”. Aí a filha dele disse: “Papai deixe de fazer essa pergunta, esse pessoal do interior quando pega num revólver, é logo dando tiro”.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

Foi contratado e trabalhou durante quase um ano. O salário, entretanto, não compensava, então, ainda em Recife, empregou-se como pedreiro e, depois, como vigia de obra.

Interessante notar que, mesmo falando sobre suas profissões, podemos perceber nessa experiência uma estreita relação com os assuntos disponíveis nas passagens de mamulengo. Como já foi indicado, a temática do brinquedo é permeada pelo contexto da Zona da Mata pernambucana e por todos os processos sociais, econômicos, políticos e culturais da região. A própria “gaita na mão apitando” revela a utilização de música para incrementar as vendas, possivelmente uma similaridade com a famosa prática dos pregões²⁶. Certamente a experiência de Zé de Vina como entregador de mercadoria nas feiras do interior de Pernambuco deve ser considerada geradora de elementos para a constituição de um acervo de passagens e temas que se produzem e reproduzem nas feiras nordestinas, de extrema importância no cotidiano do interior de Pernambuco. Também os conflitos, as brigas e as cenas de violência, presentes nas passagens de mamulengo, estão intimamente ligadas às questões sociais da região. O homem da Zona da Mata carrega esse estigma de violência, também incluído na visão que os de fora têm sobre ele, como podemos notar na reprodução do diálogo entre Zé de Vina e seu contratador da Nordeste Segurança de Valores.

A contextualização do mamulengo é relevante para seu entendimento e será problematizada em outro capítulo. Não à toa, quando os mestres de mamulengo focalizados nessa pesquisa vieram apresentar-se no Rio de Janeiro, encontraram muitos obstáculos na recepção do repertório, em função também da dificuldade do público carioca em compreender valores socioculturais distintos. No entanto, isso não significa que o mamulengo esteja fadado a ser apresentado e apreciado apenas na Zona da Mata, mas ao contrário, ele está apto a circular por outros circuitos culturais, como veremos²⁷.

Outras atividades de Zé de Vina também chamaram minha atenção. Quando

²⁶ “Os pregões de rua são vozes ou pequenas melodias com que os vendedores ambulantes anunciam a sua mercadoria. São conhecidos no mundo inteiro e em todos os tempos. Podemos dividi-los em duas categorias: os individuais, em que o vendedor escolhe uma maneira de apregoar, valendo-se muitas vezes de melodias conhecidas, entre nós, de emboladas, modinhas, maxixes, sambas e até mesmo de árias vulgarizadas; e os genéricos que são utilizados por todos os vendedores do mesmo artigo, como os vassoureiros e compradores de garrafas vazias, no Rio de Janeiro” (Cascudo, *Ediouro*: 731).

²⁷ Esta questão será tema de outro capítulo.

resolveu voltar para Glória do Goitá, ingressou na campanha para eleições municipais, apoiando um dos candidatos, conhecido pelo nome de Zé Borba:²⁸

(...) entrei na campanha pedindo voto, fazendo título, transferindo título e dizendo que Zé Borba era santo, que obrava milagre e fiz a campanha.

Seu candidato se elegeu. Em troca, retribuiu o apoio de Zé de Vina empregando-o como varredor de rua, função em que permaneceu durante sete anos e meio. Foi demitido pelo prefeito seguinte por não o ter apoiado na campanha eleitoral. Desempregado, viu-se obrigado a mudar-se para o município de Apoti, onde trabalhou como cobrador de ônibus numa empresa que logo foi vendida, deixando-o novamente desempregado. Mudou-se então para Caruaru, onde foi contratado como vigia de um matadouro:²⁹

(...) todo dia amanhecia dois, três morto. Tinha que trabalhar trancado (...). Aí eu entreguei o serviço.

Voltou para Glória do Goitá e para a agricultura. Em Feira Nova empregou-se no canavial, mas isso também não deu certo. Finalmente chegou em Lagoa do Itaenga, com uma carta de um político de Glória do Goitá recomendando que o prefeito de Lagoa lhe desse um cargo público, que vem exercendo desde então, há mais de 20 anos, nas funções de varredor de rua, vigia do açougue do mercado municipal, vigilante de uma escola do município, coveiro do cemitério, fornecedor de água no “chafariz”³⁰, aposentando-se em 2006.

Zé de Vina casou-se pela primeira vez aos 17 anos, com dona Luzinete, que na época tinha 14 anos. Viveram juntos três anos e tiveram filhos: José Severino dos Santos, o Edinho, e Mário José dos Santos. Sua segunda mulher foi Inácia Cosme dos Santos, e ficaram casados 19 anos. Tiveram Fernando José dos Santos; Roberto José dos Santos;

²⁸ Registrado em entrevista 7/8/1999 sobre a história de vida de Zé de Vina, em sua casa, em Lagoa do Itaenga.

²⁹ Idem.

³⁰ Em 2004, Zé de Vina trabalhava como fornecedor de água num local em que havia uma bica, conhecido como “chafariz”, num bairro em Lagoa de Itaenga. Os moradores faziam filas com seus baldes a espera de água, e Zé de Vina abria e fechava a bica, enchendo-os.

Djalma José dos Santos; Everaldo José dos Santos e Edimilson José dos Santos. Depois, fora do casamento oficial teve duas filhas que hoje moram em Jabotão dos Guararapes, Rosinete e Esmeralda:³¹

(...) fui brincar outro mamulengo no Açude Grande, apareceu uma morenona, uma criouloona. Aí eu olhei assim pelo pano da barraca, ela estava sentada assim, aí eu botei as Quitérias, quando acabou cantei aquela música: ‘O que lapa de morena / morena, morena’. Aí a batucada começou e quando terminou eu perguntei a ela se não precisava de uma pessoa pra tomar conta dela, conquistei ela direitinho. Porque no tempo eu era moço e sabia dar umas conquistadazinha bem séria. (...) Só sei que peguemos se gostando, mas eu não podia levar ela pra dentro de casa.

A quarta mulher, Zefa Ernestina Benedita de Araújo, dona Zefa, é sua atual companheira, de mais de 22 anos de casamento. Tiveram Fabiana José dos Santos e Paulo José dos Santos. Em seus últimos cálculos, Zé de Vina contabilizou 36 netos e uma bisneta. Alguns de seus filhos têm ligação com o mamulengo. Mário, segundo Zé de Vina:³²

(...) é muito mamulengueiro. Sabe apresentar todas as figuras, todas as passagens que tiver dentro do mamulengo. Ele apresenta elas muito bem. Bate um bombo de mamulengo melhor que todos eles. Bate no triângulo, brinca de Mateus. Só não faz zoadá no oito baixo, mas é um bom mamulengueiro.

Edmilson José dos Santos, o Dida, outro filho de Zé de Vina, também recebe sua avaliação:³³

(...) está começando, mas o som está, acho que, com a saída queimada, que ele apresenta o boneco, mas tem uma saída queimada que o som não espalha, né. Eu

³¹ Registrado em entrevista 7/8/1999 sobre a história de vida de Zé de Vina, em sua casa, em Lagoa do Itaenga.

³² Idem.

³³ Idem.

tenho que organizar pra ver se fica estéreo. Porque ele não está estéreo, está desagregado, aí não vai.

Zé de Vina considera Paulo, que acompanhou o pai nas apresentações no Rio de Janeiro, mamulengueiro, mesmo não sendo um brincante propriamente dito:³⁴

(...) é mamulengueiro, porque é ele quem trabalha na casa de Simão. Ele é quem faz a casa, que desmancha a casa, que pinta a casa, ele ajeita tudinho, é só o que ele faz, a morada de Simão.

É interessante perceber, na avaliação crítica que faz da atuação de seus filhos no mamulengo, as características que fazem Zé de Vina considerar seu filho Mário um bom mamulengueiro: o conhecimento dos personagens e suas histórias, a capacidade de tocar instrumentos, a potência vocal. Já na avaliação que faz de Dida, Zé de Vina aponta a falta de qualidade vocal, “a falta de som estéreo”, como empecilho para que seu filho se torne um mestre. No entanto, Paulo, mesmo não sendo brincante é considerado mamulengueiro, tendo importância fundamental no mamulengo de Zé de Vina, já que é quem cuida da manutenção do brinquedo, funcionando como um “cenotécnico”, um “contra-regra” na montagem e desmontagem da tolda. Nas apresentações que acompanhei, Paulo fazia tudo que estivesse relacionado aos trabalhos de pré-produção e, no momento da apresentação, auxiliava o pai dentro da empanada, fosse disponibilizando as figuras que iriam entrar em cena ou segurando e manipulando alguns bonecos, enquanto Zé de Vina manipulava outros, reproduzindo as falas de ambos, já que Paulo não sabe emitir o “som” dos personagens, por ser muito tímido. Em outro capítulo será analisado os processos de aprendizado para uma pessoa tornar-se mestre de mamulengo.

Em relação à religião, Zé de Vina é eclético:³⁵

(...) minha religião é essa mesma, católica, a religião que eu nasci. Gosto muito da Igreja, creio em Deus, nosso pai eterno. Sei que existe nosso pai eterno. E minha

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

religião é essa. Agora eu freqüento o xangô. Tem um xangô batendo, eu vou pro xangô. Vou assistir àquelas menina brincar. Se tem um maracatu, eu vou pro maracatu. Se tem uma igreja de crente, eu vou assistir o culto, que eu gosto. De vez em quando tem um bocado de crente aqui pra minha reza e fazer oração, eu também não boto pra trás. Minha religião é essa.

Também ao falar a respeito de sua religiosidade, Zé de Vina emenda o assunto, referindo-se às brincadeiras de que já participou, como se fizessem parte de um mesmo campo conceitual:³⁶

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

Apesar da imensa experiência com outras brincadeiras da região, Zé de Vina acabou tornando-se mesmo mamulengueiro:³⁷

Porque das brincadeiras que eu consegui foi a melhor que eu achei, porque muito divertido, e foi aquela brincadeira que o pessoal mais gostou. Então, se o pessoal gostou daquilo, eu já gostava, e o pessoal cada vez mais gostaram, aplaudiram, e eu disse, vou continuar. Aquilo que o povo quer. Se o povo quer, eu também quero, e não vou me esquecer dela, e eu tenho fé de nunca me esquecer-me. Quando eu estiver bem velhinho, só quando eu não poder mais falar, assim mesmo eu arranco o dente que não agüentar mais e boto chapa. Prazer eu tenho com o mamulengo é esse, porque você não gosta de mamulengo? Todos aqui não apreciam mamulengo? Então também

³⁶ Idem.

³⁷ Idem..

tenho que gostar dele pelo menos; uma que eu tenho profissão, outra que eu sou dono dele, e o gosto vem de dentro mesmo. Só foi aquilo. A gente chega numa casa tem 10, 12 moça, tem uma que escolhe. Olha pra uma, olha pra outra, uma bate. Aquela que bater no coração é aquela que a gente vai lutar pra ganhar ela. Justamente foi as brincadeira, mamulengo, cavalo-marinho, coquista, violeiro, maracatu, xangô, a que bateu em mim só foi o mamulengo, e eu vou até o fim.

Observaremos que ao longo deste trabalho, muitas questões que aparecem aqui na história de vida de Zé de Vina retornarão, estabelecendo conexões com problemas fundamentais ao entendimento do mamulengo, entre eles: as relações entre os brinquedos e o contexto da Zona da Mata; o espaço social da brincadeira como promotor de coesão social e sentimentos de solidariedade comunitária; o compartilhar de valores, códigos e sentidos no mamulengo; os processos de aprendizagem de um mamulengueiro; a mudança e ampliação dos circuitos de circulação das brincadeiras; o universo compartilhado de brincadeiras e a permeabilidade entre elas, entre outros.

Parte II

1. Trabalhos de campo: desvendando a “magia etnográfica”.

Para realizar uma etnografia sobre o mamulengo, me parece importante expor as circunstâncias que fizeram com que cada um dos períodos de meu trabalho de campo se configurasse diferentemente. Neste estudo, permito-me observar as transformações que vêm acontecendo no brinquedo, e que tenho acompanhado desde 1997. Tenho verificado que o mamulengo tem se constituído através de seu dinamismo, imerso em contextos conflituosos, heterogêneos e em mudança, sem uma unidade coerente e harmônica. O aparecimento de novos termos utilizados pelos próprios mamulengueiros e artistas para definirem seus fazeres, a circulação do mamulengo por outros circuitos, as novas e diversas formas de aprendizado e de se empresariar o brinquedo, a relação com as políticas públicas contemporâneas de incentivo ao patrimônio e à cultura popular, etc; são alguns dos acontecimentos que me indicaram essa processualidade, que analisarei a partir dos atores sociais em situações específicas.

Em 2001, defendi no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, a dissertação de mestrado intitulada “Mamulengos dos Mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens”. O trabalho consolidou-se na forma de uma breve etnografia do mamulengo, baseado em trabalhos de campo realizados na região, em fevereiro de 1997 e em agosto de 1999. Além de três viagens que estes mamulengueiros fizeram ao Rio de Janeiro, em ocasiões distintas: Zé Lopes e o Mamulengo Teatro do Riso em agosto e, Zé de Vina e o Mamulengo Riso do Povo em novembro de 1998, quando os produzi — junto com amigos e, principalmente com Ananda Machado — e os acompanhei diariamente em diversas atividades, oficinas, exposições de bonecos e apresentações. Na ocasião da defesa, em agosto de 2001, uma nova vinda dos mestres ao Rio de Janeiro marcou o reinício da pesquisa, que agora vem sendo desenvolvida aqui neste Programa. Em junho e julho de 2004 realizei um novo trabalho de campo na região, de 40 dias.

Desde a publicação dos diários de Malinowski, de suas pesquisas entre os trobriandeses, em 1967 (Malinowski, 1997), “uma espécie de catarse e guia para correção pessoal, quase certamente reservados à leitura dele” (Firth em prefácio a Malinowski, 1997 : 26), as metodologias, os contextos e condições dos trabalhos de campo e a

autoridade do etnógrafo passam a ser questionados e problematizados de forma contundente (Clifford & Marcus, 1986; Clifford, 2002; Stoking Jr., 1985; Comaroff, 1992, Geertz, 2002). Inicia-se um debate na antropologia, que amplia o conceito de etnografia e por vezes nos aproxima a questões da literatura. Paralelo a isso, os antigos vínculos da antropologia a projetos coloniais evidenciavam ainda mais a necessidade de dissecar o etnógrafo e a sua produção de conhecimento, nos ensinando que:

“Ethnography, to extend the point, is not a vain attempt at literal translation, in which we take over the mantle of other’s being, conceived of as somehow commensurate with our own. It is a historically situated mode of understanding historically situated contexts, each with its own, perhaps radically different, kinds of subjects and subjectivities, objects and objectives.” (Comaroff, 1992: 9 e 10).

O contexto atual é outro, mas algumas destas questões persistem, se insistirmos na “mágica etnográfica” (Stoking Jr., 1985: 112), como prática para dar coerência e uniformidade a nossos objetos. Como, na literatura sobre o tema³⁸ que percorri este é o primeiro trabalho sobre o mamulengo escrito sob a perspectiva antropológica, mais propriamente, etnográfica, optei por destacar alguns dados de meu trabalho de campo, que possam ser esclarecedores para o leitor sobre o contexto em que e como me inseri, além de revelar a construção de meu olhar.

Minha intenção não é dialogar com a antropologia reflexiva, transformando minha etnografia em autobiografia, mas sim chamar atenção a cuidados metodológicos relevantes para o tratamento de determinados objetos, compreendidos sob escopo da cultura popular, e que até bem pouco tempo atrás ainda eram especialidade dos folcloristas, mas que nas últimas décadas vêm se incorporando cada vez mais aos interesses da disciplina no Brasil, “concorrendo” com temas clássicos do cânone da antropologia brasileira, a saber, a etnologia indígena, os temas afro-brasileiros e a antropologia urbana. Assim, compartilho das preocupações de Bourdieu (1968) sobre campo intelectual, tanto para entender a recente ampliação destes temas como objeto de

³⁸ Refiro-me aos trabalhos de Brochado (2005), Borba Filho (1987), Santos (1979) e Pimentel (1971).

pesquisa na antropologia, quanto para justificar a minha tentativa de dissecar as condições de minha pesquisa, e minha própria constituição como pesquisadora.

“Lembrar que o campo intelectual como sistema autônomo ou pretendente à autonomia é o produto de um processo histórico de autonomização e de diferenciação interna e legitimar a autonomização metodológica, autorizando a pesquisa da lógica específica das relações que se instauram no interior desse sistema e o constituem enquanto tal. É também dissipar as ilusões nascidas da familiaridade mostrando que, produto de uma história, esse sistema não pode ser dissociado das condições históricas e sociais de sua constituição e, com isso, condenar toda tentativa de considerar as proposições depreendidas essenciais, trans-históricas e transculturais. Sendo conhecidas as condições históricas e sociais que tornam possível a existência de um campo intelectual – e definidos, ao mesmo tempo, os limites da validade de um estudo de um estado desse campo – esse estudo adquire então todo seu sentido, porque pode apreender em ação a totalidade concreta das relações que constituem o campo intelectual como sistema.” (idem: 113).

Há também uma mudança em relação ao tempo e ao financiamento de trabalho de campo e bolsas de estudo, nas pesquisas de pós-graduação em antropologia no Brasil, que também influenciaram no tipo de material coletado. Este trabalho, por exemplo, não está apoiado em um campo de longa duração, e por isso senti-me na necessidade de expô-los ao leitor. Minha subjetividade, também multifacetada, me constituiu como pesquisadora de maneira heterogênea. Minha trajetória neste trabalho é também processual, me transformando de “turista aprendiz”, para tomar emprestado o termo de Mario de Andrade (1983), e atriz de teatro interessada em técnicas do ator, em etnógrafa, doutoranda deste programa. Por isso, ao longo destes anos de maturação, há diferenças que considero relevantes na forma de adquirir dados, na consciência deles e, conseqüentemente, em suas análises. Entendendo que: “To convert fieldwork, via field notes, into formal ethnography requires a tremendously difficult shift from the latter discursive position (face to face with the other) to the former. Much must be left behind

in the process.” (Pratt, 1986: 32 e 33), tentarei delinear aspectos que me parecem interessantes para a entrada do leitor no universo do mamulengo e na minha subjetividade. Com estas descrições, tentarei evitar as retóricas do tipo: “Imagine yourself suddenly set down surrounded by all your gear, alone on a tropical beach close to a native village while the launch ... which has brought you sails away out of sight ...” (Stoking Jr., 1985: 106 citando Malinowski), mas tentarei contribuir para que o contexto contemporâneo deste tipo de pesquisa possa também ser pensado e repensado.

Pensando ainda na idéia da troca proposta por Mauss (2003), entendo que relações de pesquisa, também estão plenas de negociações desta ordem. Na relação estabelecida com os mamulengueiros e outros artistas, verifico que há aí “a força do vínculo que obriga”. Desta forma só me foi possível realizar gravações e obter o consentimento da participação das pessoas na pesquisa, através do meu compromisso em organizar o material gravado em CD enviando cópias a todos os participantes, além de outras negociações de ordem política que indico em outro capítulo. Mesmo compartilhando dessa exigência e tendo feito isto desde sempre em meus trabalhos de antropologia, esta postura nos aponta para algumas questões contemporâneas. Primeiro a mudança do contexto de gravações e finalidades do uso das mesmas, fato que será analisado em outro momento, mas que demonstra, por exemplo, uma determinada consciência destes atores do tipo de pesquisa que fazemos. Demonstra também o novo contexto em que está inserido a cultura popular atualmente no Brasil, com a possibilidade de lançamento de produtos diversos no mercado, tais como a realização de filmes e documentários, programas de televisão, CDs de gravações, publicação de fotos, etc. Certamente estão em jogo aí questões relacionadas a direitos autorais, propriedade intelectual, meios de sobrevivência e transformação de noções, como a incorporação de termos como “cultura” no lugar de “folclore”, ou a consciência do trabalho artístico, ou ainda dimensões mais amplas de projeto nacional (Vilhena, 1997). Também idéias e projetos como os de Patrimônio Imaterial, e outras iniciativas de política cultural oficial contribuem para uma nova consciência por parte dos atores sobre os objetivos e finalidades de uma pesquisa, mesmo que as expectativas ainda sejam hiper idealizadas (Gonçalves, 2002). A consciência dos atores em relação aos resultados de uma pesquisa reforça questões éticas relativas ao nosso trabalho, equilibrando a balança de perdas e ganhos, mas exige do

pesquisador maior atenção sobre a qualidade dos dados investigados, já que estes possuem mais filtros de intenções e expectativas, do que normalmente a natureza destes dados já teria.

Vejamos por exemplo a resposta de Zé de Vina à pergunta que encerrou nossa avaliação da pesquisa³⁹:

Adriana: Zé, a última pergunta. Quando a gente se conheceu em 97, você estava pensando em parar de brincar o mamulengo e tal, você não estava muito satisfeito com o brinquedo, né? Aí agora a gente está em 2004. Queria que você fizesse uma avaliação, me dizendo o que melhorou ou o que piorou, e o que você está achando do brinquedo agora.

Zé de Vina: Agora eu tou achando o brinquedo mais melhor e mais animado. Porque eu já tava com o pé da lama. Então quem me tirou da lama, pra eu levantar meu brinquedo foi Adriana, do Rio, Ananda e o Gustavo. Porque se eles não têm dado essa força pra mim, o mamulengo já tinha... aqui de Lagoa de Itaenga, ele já tinha parado há tempos. Porque a minha vontade era parar. Quando o Zé Lopes foi pra lá e eu mandei ele tirar as fotos do mamulengo todinho, e mandei pra lá e disse: me diga às meninas que me compre esse mamulengo de todo jeito, já que eu não conheço elas... mas eu quero vender o mamulengo, que eu não quero mais. Então foi quando veio essa força, que a Nanda... o Gustavo teve aqui, verificou, assistiu minha brincadeira. Veio a Nanda também. E depois foi quando veio a Adriana e levantaram a moral do mamulengo. Quer dizer que agora eu estou brincando mais animado, porque eu estou com a força. O mamulengo está brincando mais animado. Porque nessas alturas, já saiu o CD, já saiu fita, foi televisionado... conheci esses lugares todinhos, de Rio de Janeiro, conheci de Paraíba, Belo Horizonte, Minas, aquele meio de mundo, então eu acho que foi através dela.

Mesmo relativizando esse depoimento, dadas as circunstâncias de nossas relações, creio ser fundamental ter esse pano de fundo em mente quando reivindico a importância central do enfoque etnográfico neste trabalho. Estas expectativas de ambas as partes no

³⁹ Entrevista julho de 2004 em Lagoa de Itaenga.

trabalho de campo influenciaram diretamente na qualidade, para mal e para bem, do material recolhido.

1.1. De turista a pesquisadora: o trabalho de campo de 1997.

Durante o ano de 1996 fiz o primeiro contato com o mamulengo através do livro *Fisionomia e espírito do mamulengo*, de Hermilo Borba Filho (1987), romancista, dramaturgo e estudioso do teatro popular. Assim, comecei a peregrinação em sebos na busca de material sobre o mamulengo. Logo encontrei o livro do pesquisador e bonequeiro pernambucano, um dos fundadores do Mamulengo Só Riso e do Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá, em Olinda, Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979), *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*, e *O mundo mágico de João Redondo*, de Altamar de Alencar Pimentel (1971) — jornalista, professor, teatrólogo e pesquisador do folclore —, além de diversos números da revista *Mamulengo* da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB⁴⁰. Datado de 1979, o livro de Fernando Augusto Gonçalves Santos contém relatos da vida e do trabalho de alguns dos principais mamulengueiros de Pernambuco, muitos ainda vivos na época, e as principais localidades de sua atuação. Esse documento vivo ampliou minha vontade de ir à região e ter contato com os mestres de mamulengo. Minha motivação era essencialmente artística, conectada ao interesse em investigar técnicas populares para o trabalho do ator, mas se unia aos meus conhecimentos adquiridos durante a graduação em ciências sociais, no IFCS, que acabei não concluindo.

Utilizando estes livros como “pistas”, fui para Pernambuco em fevereiro de 1997. Na ocasião, viajei em companhia de minha filha recém-nascida, na época com cinco meses. A presença dela trouxe elementos interessantes na constituição das relações que se estabeleceriam na viagem, fosse pela generosidade com que as pessoas nos recebiam, fosse pela confiança na integridade do trabalho que viria a ser desenvolvido. Afinal, expunha-me com minha filha e acredito que isso interferiu na qualidade das relações que iam sendo construídas.

⁴⁰ Apesar do nome da revista, encontrei poucas informações sobre o mamulengo. A revista trata do teatro de bonecos em geral.

Assim, cheguei em Recife, com muitos objetivos e poucas certezas, no dia 10 de fevereiro de 1997, permanecendo por 21 dias ao todo. Era uma segunda-feira de carnaval, em que estava sendo enterrado Chico Science, integrante do grupo Nação Zumbi e um dos expoentes e fundadores do Movimento Mangue Beat. Com a cidade de luto, todos, sem exceção, estavam perplexos por sua morte tão prematura. Chico havia morrido dias antes num acidente de carro a caminho de Olinda. A presença de Ariano Suassuna e suas declarações de pesar, bem como de respeito à obra de Chico fizeram-me refletir sobre a complexa e fértil rede cultural pernambucana, cujas gerações dialogam, apesar de caminhos e propostas diferentes, estabelecendo críticas, por vezes ácidas, mas fecundas, e contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre arte e cultura.

Esta primeira viagem, financiada com recursos próprios e sem vínculo institucional, já era considerada por mim, naquele momento bem como posteriormente, como sendo um trabalho de campo, no sentido em que me utilizei e ainda me utilizo do material observado e adquirido, mesmo que não sistematicamente, e mesmo não havendo, naquele momento, um propósito de consolidar a experiência num trabalho acadêmico. No entanto, estas primeiras impressões tiveram a vantagem de um certo frescor desarmado e até ingênuo, e serviram para quebrar hipóteses e considerações iniciais desmistificando não só meu objeto, mas a maneira como eu me relacionava com ele.

A busca dos mamulengueiros se deu, primeiramente, através de visitas a instituições e pesquisa em arquivos e acervos, já que encontrei dificuldades em contatar pesquisadores do teatro de mamulengos. Notei algo que viria a perceber ainda muitas vezes no decorrer do trabalho: quando se lida com determinados temas, gera-se uma espécie de desconfiança, que também se traduz por um excessivo cuidado do pesquisador em relação àquilo que estuda. Atualmente, muitos dos próprios informantes zelam por seu conhecimento e se demonstram reticentes no início, até estabelecer confiança com o interlocutor. Não à toa, pois a apropriação de imagens, canções, histórias e outros elementos, e, principalmente, o desrespeito à propriedade intelectual e sua indiscriminada utilização sem a autorização e o conhecimento dos informantes são acontecimentos comuns nesse campo de estudo, o que vem criando obstáculos às pesquisas.

Procurei o Museu do Homem do Nordeste e a Fundação Joaquim Nabuco com a intenção de adquirir materiais relativos ao teatro de mamulengos. O acervo de

mamulengo dessas instituições é pequeno — poucos bonecos e uma simulação de empanada. Não há referência aos mestres, muito menos a seus respectivos mamulengos e cidades de procedência. Na Fundação Joaquim Nabuco há alguns documentos sobre o mamulengo, entre artigos de revistas e jornais, breves trabalhos, e a bibliografia clássica já citada.

Depois visitei o Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá⁴¹, em Olinda, onde pude conhecer um acervo de bonecos de diversos mamulengueiros⁴², como Luiz da Serra e Manuel Marcelino, de Vitória de Santo Antão, Pedro Rosa, de Lagoa do Carmo, Solon e Saúba, de Carpina, Maximiano Dantas, de Caruaru, Zé da Burra, de Lagoa do Itaenga, Samuel, de Feira Nova, João Nazaro e Antônio Biló, de Pombos, Zé Lopes, de Glória do Goitá, Bate-Queixo e seu Baixa, de procedência desconhecida, entre outros, muitos já falecidos, mas vários ainda vivos, alguns atuantes.

Foi lá que consegui meios para localizar os mamulengueiros. Os funcionários responsáveis pelo Museu forneceram-me uma extensa lista com telefones e endereços de pessoas ligadas ao mamulengo, contatos de alguns mestres, e de familiares de alguns mamulengueiros já falecidos. Fui avisada de que por ser uma lista antiga poderia estar desatualizada, o que mais tarde viria a se confirmar. Fui informada também que Zé Lopes se apresentaria em Olinda, contratado pelo diretor de cinema Sérgio Bernardes, que iria filmar 50 minutos da apresentação para incluir apenas três num documentário sobre paisagens e culturas do Brasil, destinado a projetos de turismo ligados ao governo federal.

Ainda no Museu, também pude confirmar alguns nomes de mamulengueiros ainda atuantes, entre eles três dos mestres citados por Fernando Augusto (1979), em seu livro: Zé de Vina; Antônio Biló e João Nazaro, de São João dos Pombos; e Zé Lopes, na época praticamente debutando na arte do mamulengo, recomendado pelos funcionários do Museu para ser visitado. Como ele se apresentaria em Olinda, seria uma excelente oportunidade de satisfazer minha ansiosa expectativa de assistir a um espetáculo de mamulengo.

⁴¹ Fundado em 1995, com acervo disponibilizado pelo grupo Mamulengo Só-Riso, o museu está localizado na Rua do São Bento 344, em Olinda. Quando o conheci, funcionava na Rua do Amparo 59, mas foi necessária a transferência para este novo endereço com apoio da Prefeitura de Olinda e do Ministério das Cidades, tendo sido reinaugurado em 29 de setembro de 2006.

⁴² Informações precisas sobre os mestres estão no capítulo 3.

1.1.1 Entrando na Zona da Mata.

O primeiro mamulengueiro que encontrei, através de um endereço que constava na lista fornecida pelo Museu, foi João Nazaro, que brincava com Antônio Biló, de Pombos, a uns 80 minutos de Recife. Chegando à casa, fui informada de que seu João Nazaro havia morado lá, sim, mas mudara-se para o sítio. A pequena estrada de terra subia um morro de onde se avistava a cidade de Pombos. Depois de algumas “quebradas”, chegamos ao sítio de seu João, que era a última casa no caminho de terra.

Com curiosidade, seu João veio à porta para identificar o carro que chegava à sua casa. Dona Maria desceu rapidamente e tratou de me apresentar: “João, a menina veio saber dos bonecos...”. Convidou-nos para água e café, mas como já anoitecia não nos demoramos muito. Seu João estava com 74 anos, e há 49 lidava com mamulengo. Fez questão de mostrar-me a carta que tinha recebido do então presidente José Sarney, em retribuição a uma apresentação que fez em Brasília. O conteúdo da carta abordava “a importância da cultura popular brasileira...”. Mostrou-me também sua mala de bonecos. Eram muitos, pertencentes a ele e a Antônio Biló, alguns novos e feitos por Mestre Zé Lopes, outros de autoria deles,⁴³ e outros herdados do mestre de seu Antônio, o que me faz pensar que seriam quase centenários. Infelizmente não pude registrar a origem, apesar de suspeitar de que tenham pertencido a Luiz da Serra, outro importante mamulengueiro que atuou na região de Pombos. Passamos a tarde falando sobre mamulengo, uma conversa informal, mas atenta. Na ocasião, não me sentia muito à vontade de me apresentar como pesquisadora, pois ainda não tinha a intenção de formalizar a pesquisa em um trabalho. Estava sem gravador; fiz breves anotações e algumas poucas fotos de seu João e seus bonecos.

⁴³ Tempos depois, em conversa por telefone com Zé Lopes, soube que muitos desses bonecos eram feitos por Tonho, um artesão que ainda hoje pratica esse ofício em Pombos, de quem falarei no terceiro capítulo.



5. João Nazaro segurando uma de suas Quitérias, Pombos - PE, fevereiro de 1997.



6. João Nazaro e seu baú de bonecos, Pombos – PE, fevereiro de 1997.

O mamulengo de seu João e Antônio Biló chamava-se Nova Invenção Brasileira. Não cheguei a conhecer seu Antônio Biló, que veio a falecer no ano seguinte à minha primeira visita à região, quando não tive tempo nem oportunidade de visitá-lo. Seu João Nazaro era pequeno agricultor, trabalhando em roça própria, mas, na época, não com cana, 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 para as apresentações no sítio, mas me indicou alguns mamulengueiros atuantes que eu poderia procurar, entre eles, Zé de Vina e Zé da Banana, de Glória do Goitá.

1.1.2 A primeira brincadeira de mamulengo.

A primeira apresentação de mamulengo que assisti foi de Zé Lopes, para uma equipe de filmagem, no Alto do Amparo, um ponto turístico de Olinda, com muitas barraquinhas de *souvenir*, camisetas, miniaturas da cidade, bonecos de barro típicos de Caruaru, comidas típicas nordestinas e cantadores improvisando para turistas por alguns trocados. O mamulengo, ali, ajudava a compor a expectativa do “típicamente pernambucano” e, assim, satisfazer a curiosidade dos visitantes.

O contexto social em que circulam os mamulengueiros era ainda específico em Pernambuco. Refletindo sobre o fato de a classe média, em geral, participar de um espaço social diferente deste contexto, mesmo que em determinadas ocasiões essa fronteira seja quebrada e compartilhada, como fica evidente com relação ao carnaval e aos hábitos alimentares, percebi que os interesses da classe média de Recife, por brincadeiras como o mamulengo estavam relacionados à idéia de “típico”, de atrativo cultural, exótico, a ser apresentado ao visitante, estando distante de seu próprio cotidiano. Sobre a relação entre o “típico” e o turismo encontrei interessante reflexão no trabalho de Canclini (1982: 87, 89):

“O típico é o resultado da abolição das diferenças, da subordinação a um tipo comum dos traços específicos de cada comunidade. Pode-se argumentar que o turista precisa desta simplificação do real porque ele não viaja como um investigador da realidade. Mas a simplificação mercantil das culturas tradicionais, que de modo semelhante ao que ocorre na imprensa e na televisão são chamadas de populares, quase sempre supõe que os seus espectadores estejam abaixo do coeficiente intelectual que eles realmente possuem e que o turismo ou o entretenimento são lugares onde ninguém quer pensar. (...) O típico, ou seja, o que o turismo cerca de cartazes inócuos para adaptá-lo aos nossos preconceitos, é não apenas uma escamoteação da realidade do lugar que estamos visitando mas também da nossa própria realidade, do que poderia ocorrer conosco

se em vez de passearmos por um cenário que nos reflète adentrássemos os países da diferença”.

De certa maneira comecei a me sentir como uma turista. Afinal, estava ali, em Olinda, naquele local específico do Alto do Amparo, espécie de vista panorâmica da cidade, aguardando a apresentação de um mamulengo, “típico” teatro de bonecos de Pernambuco, que faria uma apresentação cronometrada em 50 minutos para as câmeras de filmagem. Confesso que a situação me incomodava e, mais tarde, provocou reflexões acerca de minhas próprias idealizações iniciais a respeito do trabalho.

Enquanto Zé Lopes montava sua barraca de mamulengo, aproximei-me, apresentei-me e conversamos enquanto ele abria sua mala de bonecos, devidamente trancada com cadeado. Essa primeira conversa, porém, durou pouco, pois logo chegou a equipe de filmagem, mobilizando sua atenção. Conseguimos, contudo, nos acertar, e combinei uma visita à sua casa, em Glória do Goitá, a duas horas de Recife, já na região da Zona da Mata. Eu estava com sorte, pois ele tinha uma brincadeira agendada num sítio próximo à Barragem de Carpina; seria, portanto, uma boa oportunidade de ver o mamulengo em outro contexto.

Depois de tudo arrumado, Zé Lopes foi para trás da empanada, toda em chita florida, predominando os tons de rosa por dentro e de amarelo e verde por fora. Nas laterais do retângulo em que surgem os bonecos, duas placas de madeira, com dois bonecos pintados, um homem, que depois eu saberia se tratar de Simão, e uma mulher, a Quitéria. Ao fundo, outras duas placas, uma com uma espécie de diabo pintado em preto, a outra com uma cena de uma passagem do mamulengo. Dentro da empanada, Zé Lopes sentava-se numa tábua, apoiada na estrutura da barraca, com os pés sobre o baú de madeira dos bonecos, que também era utilizado para marcar o ritmo com os pés, além de produzir efeitos de passos e de percussão. Os bonecos ficavam suspensos por corda em volta do interior da barraca, para facilitar o manuseio e a troca dos personagens pelo mamulengueiro. A placa do mamulengo que fica presa na frente da barraca trazia ainda o nome de Zé de Vina, seu mestre de mamulengo.

Do lado de fora da barraca, ficavam os músicos, na seguinte formação: Faustino na sanfona, Zé Cardera no bumbo e seu filho Sandro no triângulo. A pessoa que em geral

fazia o Mateus na brincadeira não estava participando daquela apresentação. A *função*⁴⁴ começou com uma música, o mestre apitou dentro da barraca, avisando aos músicos que os bonecos começariam a passagem. Depois de começada a brincadeira, alguns curiosos se aproximaram para assistir. O público era reduzido, mas reagia aos estímulos do mestre que, mesmo com o aparato de filmagem, se dirigia aos espectadores por intermédio dos bonecos. Embora curta, a apresentação aliviou a minha expectativa trazida do Rio de Janeiro.

1.1.3 Buscando a performance “ideal”.

Fiz a viagem até Glória do Goitá para encontrá-lo. Zé Lopes morava num loteamento recém-construído, em frente ao campo de futebol, cercado por coqueiros. Fomos muito bem recebidas por ele e sua mulher, Neide. A apresentação seria à noite, num bar de beira de estrada próximo à Barragem de Carpina.

Zé Lopes passou a tarde consertando sua Kombi, que transportaria o mamulengo e seus integrantes, enquanto eu conversava com ele. Logo apareceu Zé Salo, um grande falador de loas, segundo Zé Lopes. Ficamos conversando, e ele me disse muitas loas, que, naquele momento, não tinham, para mim, o significado e a importância que hoje sei que têm dentro da brincadeira de mamulengo.

Ainda de tarde os folgazões começaram a chegar: Faustino com o “oito baixos”, Zé Carneira com o triângulo, Luiz Preto, que também era contra-mestre, com o bombo, o menino Bila com o ganzá, e um senhor, cujo nome não sei, que fez o Mateus. Além deles iriam conosco Nataniel e um ajudante — profissionais de uma pequena firma de filmagem, que costuma fazer a documentação em vídeo de casamentos, festas de 15 anos

⁴⁴ O termo *função* é uma das denominações utilizadas pelos mamulengueiros, pelos folgazões e pelo público conhecedor do mamulengo para designar a brincadeira, a apresentação, o espetáculo. Cascudo (Ediouro: 416) define o termo: “Antiga denominação das nossas festividades religiosas, e das familiares de batizados, casamentos e aniversários, uma vez que nesses bons tempos de outrora, como em 1842 escrevia Lopes Gama no seu *O Carapuço*, essa palavra de *baile* era desconhecida, e muito menos se sabia do tal *soirée* e partida. ‘Viola, minha viola, / Viola do coração! / Cantava uma cabra pachola / Tocando numa *função*. / Não há *função*. Nem brincadeira, / Que não acabe / Por bebedeira’. O termo clássico de *função*, cuja condenação, pelas modernas denominações, tanto escandalizava a Lopes Gama, é, porém, ainda mantido pelos músicos, que assim chamam às solenidades de qualquer natureza em que tomam parte (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, 355). Usa-se também deste termo para designar festa ou festim em casa, ou nos templos: esteve uma rica *função*.”

e eventos da prefeitura —, contratados por Zé Lopes para filmarem aquela função, com a intenção de ter um registro do brinquedo para divulgação e obtenção de mais contratos, bem como para poder mostrar seu trabalho a quem se interessasse. Percebi sua preocupação com o que, no teatro, chama-se produção. Apesar de a distância ser curta, a viagem duraria umas duas horas, devido à sinuosidade e precariedade da estrada de terra. Minha filha ia comigo no banco da frente, que dividia com Nataniel e Zé Lopes, na direção da Kombi; os demais iam atrás. Fazia um calor intenso, e o carro exalava cheiro de gasolina, deixando-nos todos meio embriagados. O clima era de descontração, uns brincando com os outros.



7. Zé Lopes; ao fundo, a Barragem de Carpina

Finalmente, por volta das 19 horas, chegamos. O lugar era uma pequena vila, às margens da barragem. O contrato do mamulengo tinha sido feito pelo dono de um bar nas imediações da vila, como informavam as letras descuidadamente pintadas à mão: Bar Nova Aparecida do Norte. A vila estava ansiosa pela chegada do mamulengo. Enquanto Zé Lopes descarregava a Kombi e montava a barraca com o Mateus e Bila, fomos apresentados à mulher do contratante, dona Júlia, que havia preparado lanche farto para todos nós, em sua casa na vila. Poderia ser um bom local para deixar minha filha, já que o mamulengo duraria a noite toda, e eu gostaria muito de poder assisti-lo integralmente. Dona Júlia mostrou-se uma pessoa extremamente amável, e combinamos que tomaria

conta dela. Fazia um calor intenso, e a quantidade de mosquitos era absurda, mas justificada pela proximidade de uma barragem.



8. Parte do público do mamulengo na Barragem de Carpina

Por volta das 20 horas a brincadeira começou. Tudo era muito novo e encantador para mim, e tive a oportunidade de assistir ao mamulengo dentro e fora da barraca. Ainda não reconhecia os personagens e as passagens, e às vezes perdia aquilo que estava sendo dito pelos bonecos. O Mateus, com o rosto pintado de farinha, usando um boné vermelho de algum candidato do PSB (Partido Socialista Brasileiro), brincava com os bonecos e o público, segurando um galho de árvore. Ele não tinha a preocupação, comum aos atores, de ser ouvido pelo público, mas, mesmo assim, contracenava e se divertia com os bonecos, como se fossem pessoas de fato.



9. Mateus contracenando com Nego Goiaba e Carolina

Poder ver de perto a reação do público e o funcionamento desse brinquedo foi uma experiência importante. A platéia era extremamente familiarizada com aquele universo, conhecendo os personagens por seus nomes, como se fossem velhos amigos, sabendo como interferir e como participar da função. Notei que quase todas as passagens colocadas naquele dia tratavam dos mesmos assuntos: mulher, dinheiro e briga. Esses ingredientes temperavam a narrativa e prendiam o interesse do espectador, que ficava ali por horas e horas.



10. Tocadores e Mateus (à esquerda da foto) diante da barraca

No final da função, já madrugada, o povo dispersou, o bar fechou suas portas, e a vila ficou deserta. Apenas alguns bêbados insistiam em permanecer vendo a desmontagem do mamulengo e jogando as últimas conversas fora. Muitos tinham curiosidade em saber quem eu era e o que fazia ali. Fiquei conversando com o pessoal da vila até as coisas estarem arrumadas. Todos estavam exaustos, e não víamos a hora de voltar para Glória do Goitá. Peguei minha filha e me despedi de dona Júlia.

Seguimos pela estrada escura e na primeira bifurcação já estávamos perdidos. Sem querer, começamos a descer em direção à barragem, em cujas margens a Kombi quase atolou. Com a pouca gasolina que havia na Kombi não chegaríamos a Glória do Goitá. Decidimos, portanto, parar em Carpina, para abastecer, mas, a 50 metros do posto, a Kombi morreu sem combustível. Resolvido o problema, pegamos o asfalto. Quando

estávamos chegando, alguém no acostamento atirou algum objeto na direção do vidro dianteiro, acertando o farol direito. Zé Lopes acelerou. É muito comum assaltarem motoristas que trafegam à noite por essas estradas cercadas de canaviais. Costumam matá-los e roubam os caminhões. Se a pedra tivesse atingido o vidro do carro, teríamos nos machucado. Só então Zé Lopes teve a dimensão do que eu estava fazendo ali com uma criança. Passei a ser vista de maneira diferente por todos. Esse fato transformou a minha relação com Zé Lopes, nos aproximando e estabelecendo respeito por meu trabalho.

Percebi que a pesquisa estava apenas começando e que o objetivo daquela viagem seria tentar traçar um panorama do mamulengo. Nesse sentido, aproximar-me desse contexto, ainda tão novo para mim, seria fundamental. Depois, continuei a viagem e escolhi Juazeiro do Norte como destino. Na ocasião pretendia tentar entender um pouco do imaginário religioso popular predominante no Nordeste. Nas conversas que tive com Zé Lopes e, principalmente, com João Nazaro, havia ficado evidente uma ligação com a mística que envolve o Padre Cícero. No próprio Museu do Mamulengo, em Olinda, há referências a ele, que, junto com São José, seria o padroeiro dos mamulengueiros. Uma visita a Juazeiro do Norte estaria dentro dos panorâmicos objetivos iniciais desta pesquisa, que se iam concretizando naquela primeira viagem à região.

A breve estada em Juazeiro do Norte possibilitou uma aproximação sensível com o sentido do sagrado presente nessa localidade. Mesmo sem poder aprofundar as relações que esse sagrado tiveram e ainda têm com o mamulengo e seus artistas, aproximar-me desse imaginário foi interessante na percepção da poderosa intervenção social e política que a religião tem entre as pessoas da região. A mística que envolve o padre Cícero é uma referência temática e subjetiva, tão poderosa quanto o sebastianismo,⁴⁵ na literatura, na produção material, nas diversas manifestações culturais. Mesmo não estabelecendo, num primeiro momento, relação explícita, com o teatro de mamulengos, para mim,

⁴⁵ “O sebastianismo vivia em Portugal muito antes do Rei Dom Sebastião nascer. Quase todos os povos têm essa crença, e raro será o que não acredite no regresso de figura imortal para conduzir seu povo à glória mais alta. (...) Esse sentimento informe e poderoso encarna o pensamento coletivo de superação ao trágico cotidiano e sua obstinada esperança na redenção pela presença miraculosa de uma força nacional e querida. Muda apenas, através dos tempos, o processo de crer ou de esperar. O sebastianismo, como força propulsora da energia nacional, jamais foi apático ou resignado” (Cascudo, *Ediouro*: 810).

enquanto momento inicial de pesquisa e aproximação com o objeto, foi uma importante ferramenta de familiaridade contextual.

1.2 O encontro com Zé de Vina.

Desde 1997 quando comecei a estudar o mamulengo, ouvi muitas histórias a respeito de um mamulengueiro de Lagoa do Itaenga, considerado, tanto por mamulengueiros quanto por pesquisadores, o melhor brincante de mamulengo da região. Era José Severino dos Santos, o Zé de Vina, também conhecido como Zé do Rojão.

Vários mamulengueiros aprenderam a brincar com ele. Zé Lopes diz que aprendeu quase tudo o que sabe sobre o mamulengo com Zé de Vina. Os dois chegaram a brincar juntos. E assim como Zé Lopes, outros mamulengueiros, como Zé da Banana, e aprendizes, como Zé Salo, Luiz Preto, dizem o mesmo.

Conheci Zé de Vina numa inusitada situação. Em agosto de 1998, auxiliiei o Museu do Folclore Edison Carneiro⁴⁶ na realização de uma exposição de bonecos do mamulengueiro Zé Lopes, na Sala do Artista Popular desta instituição, aqui no Rio de Janeiro. Como eu havia conhecido Zé Lopes, fui convidada pelo museu a participar da produção. Minha função foi acompanhar Zé Lopes, e também escrevi o catálogo da exposição, com mais dois pesquisadores (Abreu; Alcure; Pacheco, 1998).

Nesta vinda ao Rio, Zé Lopes havia trazido fotografias dos bonecos do mamulengo de Zé de Vina, que ele mesmo fotografou, com o objetivo de tentar encontrar comprador para esse mamulengo. Segundo ele, Zé de Vina tinha desistido de brincar e, como precisava de dinheiro, decidira vender seu mamulengo, incluindo todos os bonecos, o baú, a estrutura da barraca e os tecidos. O preço era, na época, algo em torno de R\$ 1.500,00 e Zé Lopes esperava que tivéssemos interesse em comprá-lo; caso contrário, havia um mamulengueiro interessado, que tinha compradores em São Paulo.

⁴⁶ É um dos espaços do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e está localizado na Rua do Catete 179 - Catete. A exposição aconteceu na Sala do Artista Popular.



11. Mamulengo completo de Zé de Vina, fotografado por Zé Lopes, em julho de 1998.



12. Idem.

Aquilo muito me intrigou, trazendo, na época, várias questões à tona. Comprar o mamulengo de Zé de Vina significaria que um mestre de mamulengo deixaria de existir? Eu já tinha conhecimento do intenso movimento de troca, compra e venda que ocorre entre os mamulengueiros, bem como da facilidade com que eles se desfazem e conseguem de volta um mamulengo. No caso de Zé de Vina, porém, que não era, como Zé Lopes, um artesão de bonecos, sua qualidade estava justamente na maneira como brincava, e talvez aquilo encerrasse sua brincadeira. Mais tarde, já em 1999, Zé de Vina revelou-me que já havia vendido aproximadamente oito mamulengos completos; naquela época, porém, eu ainda não tinha essa informação. Na ocasião, angustiava-me saber que, caso eu não comprasse o brinquedo, outra pessoa faria, e o mamulengo tomaria o rumo de outros brinquedos, que acabaram nas mãos de algum colecionador ou se tornaram peças de decoração. Eu não tinha esse dinheiro, mas conversei com alguns amigos, que ficaram dispostos a se associar na empreitada.

Questionamos então o que faríamos caso comprássemos o mamulengo. Para nós não teria sentido tentar simplesmente reproduzir aqui no Rio de Janeiro o tipo de teatro

que se faz na Zona da Mata. Então, o que faríamos com todos aqueles bonecos, impregnados de regras, de uma tipologia, de histórias que, em princípio, não nos diziam respeito, e que eu estava começando a desvendar? Afligiam-nos a responsabilidade e as possíveis conseqüências de tal atitude.

Coincidentemente, um amigo, Gustavo Pacheco estava de passagem por Pernambuco, e combinamos que ele faria uma visita a Zé de Vina, para entender o que estava acontecendo. Lembro-me que era a ocasião da Festa do Jerico,⁴⁷ em Lagoa do Itaenga, na qual, segundo sabíamos, haveria apresentações de cavalo-marinho e do mamulengo de Zé de Vina. Seria uma oportunidade de ter um primeiro contato, mesmo que à distância com Zé de Vina. Até então ainda não o tinha conhecido pessoalmente.

Telefonei para Zé de Vina, que se mostrou irredutível: abandonaria definitivamente o brinquedo. Seus argumentos eram os de que ninguém mais queria saber de mamulengo, estava muito difícil conseguir contratos, a prefeitura de sua cidade estava lhe devendo o cachê de várias apresentações feitas e, por fim, precisava do dinheiro para manter sua família. Perguntei-lhe se meu amigo poderia ficar em sua casa, e ele concordou prontamente. Nesse meio tempo pensei na possibilidade de, em vez de comprar o mamulengo, arrendá-lo, na intenção de que voltasse às mãos de Zé de Vina, quando a crise fosse superada.

Meu amigo foi muito bem recebido por Zé de Vina e dona Zefa, sua mulher. A Festa do Jerico, tão esperada, foi, segundo meu amigo, uma decepção. A prefeitura recusou-se a pagar o cachê (em torno de R\$ 200,00) do cavalo-marinho de Mane Barros, que, ele constatou, dava indícios de estar passando por momentos difíceis, a ponto de também não mais querer se apresentar. Paralelamente a essa recusa, a prefeitura contratou um conhecido grupo de forró eletrônico, que tinha a sua disposição um palco espaçoso e uma potente aparelhagem de som, e como veremos, este era um caso recorrente. Zé de Vina apresentou-se na festa, concorrendo com o *show* de forró, pois os espetáculos aconteceram no mesmo horário. O mamulengo foi montado num dos cantos do espaço da festa, e não havia aparelhagem de som nem para amplificar a voz do mestre, nem para os

⁴⁷ A festa do Jerico é uma festa tradicional em Lagoa de Itaenga, que acontece todo ano, e tem como grande atração uma corrida de jegues, ou burricos, que são outros nomes para jerico.

instrumentos dos folgazões. Meu amigo mostrou-me uma fita, gravada durante a festa, em que quase não se ouve a fala de Zé de Vina, dado o volume de som do *show* paralelo.

Sendo poucos os que trabalham com mamulengo, as notícias rapidamente se espalham nesse contexto. Recebi telefonemas de pessoas indignadas com minhas supostas intenções de compra. Recebi recriminações no sentido de que estaria “condenando o mamulengo”, de que seria responsável pela “extinção de um mestre”, enfim, considerações dessa ordem. Mesmo assim tentava explicar minhas ingênuas intenções de arrendamento para evitar que o brinquedo fosse destinado a algum colecionador, os bonecos transformados em objetos de museu. Não que os acervos de mamulengo não tenham importância, mas, naquele momento, outras questões estavam em foco. Estaria mesmo a brincadeira de Zé de Vina em xeque? Talvez não estivesse.

Foi então que uma bonequeira carioca, Ananda Machado, que conhecia Zé de Vina, me procurou. Ananda, assim como todos da “rede de pesquisadores de mamulengo”, estava preocupada com as intenções de Zé de Vina de deixar a brincadeira e teve a idéia de trazer o mestre ao Rio de Janeiro para fazer apresentações, como Zé Lopes já havia feito em agosto, por ocasião da exposição no Museu do Folclore Edison Carneiro. Zé de Vina viria em novembro, deste mesmo ano de 1998, para a estréia de uma peça de Ariano Suassuna, no Centro Cultural dos Correios⁴⁸, onde seria montada uma exposição com seus bonecos e os de Zé Lopes, com consultoria prestada por ela, que também conseguiu apoio de uma fábrica de detergentes, que custeou as passagens até o Rio de Janeiro e apresentações em Nova Iguaçu⁴⁹.

Conseguimos estadia gratuita na Casa de Paschoal Carlos Magno⁵⁰. Com o dinheiro dos espetáculos custearíamos a alimentação e as passagens de volta. Muito contente com a iniciativa, Zé de Vina mobilizou-se num movimento contrário: tratou de reformar seu brinquedo e encomendar bonecos novos a Zé Lopes. As críticas, da “rede de

⁴⁸ Está localizado na Rua Visconde de Itaboraí 20 – Centro.

⁴⁹ A produção do espetáculo contratou duas apresentações e conseguiu uma na inauguração da exposição montada no Museu da República, sobre os 100 anos de nascimento de Mário de Andrade, que expunha objetos e imagens de suas expedições etnográficas. Nós tratamos de conseguir mais contratos em escolas e universidades, entre as quais, a PUC-RJ, a UERJ, a Estácio de Sá, a Martins Pena, o Espaço Educação, na UNIRIO e na Praia de Ipanema. A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e o Museu de Folclore não puderam contratar nenhum espetáculo.

⁵⁰ Está situada na Rua Hermenegildo de Barros 161, Santa Teresa, em anexo ao Teatro Duse. É coordenada pelo Centro de Artes Cênicas da Funarte, e é um local de hospedagem para artistas e técnicos das artes cênicas.

pesquisadores de mamulengo”, porém, continuavam: trazer Zé de Vina ao Rio, argumentavam, poderia significar a descaracterização do brinquedo por intermédio de seu mestre mais “legítimo”.

O Mamulengo Riso do Povo ficou no Rio de Janeiro durante o mês de novembro de 1998. Zé de Vina veio acompanhado por João do Pandeiro — exímio tocador de “oito baixos”, tão respeitado em sua região, que, na época, tinha seu nome pintado na placa do Mamulengo Riso do Povo — Armando, revezando-se na função de Mateus e no bombo, e Paulo, filho de Zé de Vina, tocador de triângulo, montador da tolda (a barraca) e ajudante de Zé na manipulação dos bonecos. A placa que Zé de Vina trouxe para o Rio de Janeiro era vermelha, pintada à mão; nas extremidades duas cobras-corais; no canto esquerdo uma imagem e os dizeres de São José padroeiro, carregando o menino Jesus no colo. Completava-a este texto: Mamulengo Riso do Povo / Zé do Rojão/ Mestre José de Vina / Fone: 653 1111 / Lagoa de Itaenga PE / Sanfoneiro de oito baixo João do Pandeiro.



13. Integrantes do Mamulengo Riso do Povo, em Santa Tereza (Rio de Janeiro, RJ)

Desde a sua vinda ao Rio de Janeiro, estabeleceu-se entre nós uma relação de respeito e colaboração que determinou minha trajetória acadêmica. Foi nesta ocasião que decidi entrar para o mestrado em teatro, na UNIRIO. Na sua despedida, entreguei-lhe o pré-projeto da dissertação de mestrado. E ele colocou-se desde sempre como um co-autor de todo este trabalho.

1.3 O trabalho de campo de 1999.

Em agosto de 1999 planejei uma nova viagem a Pernambuco com propósitos de realizar a pesquisa de forma mais sistemática. Dessa vez iríamos eu, e outros pesquisadores, Gustavo Pacheco, Maria Clara Abreu e Edmundo Pereira. Contactei os mestres Zé de Vina e Zé Lopes, e marquei a viagem. Prontamente colocaram-se à disposição para nos receber e nos convidaram a ficar hospedados em suas casas. Foram sete dias de trabalho intenso, definitivo, por conta da qualidade do material conseguido. Mesmo estando vinculada a um programa de pós-graduação, não havia verba para realização de trabalho de campo, e custeei a viagem com recursos próprios.

A primeira ação foi uma reunião com Zé de Vina, em que expus minimamente os planos de pesquisa para o mestrado. Tentei explicar que o trabalho resultaria em uma espécie de livro. Durante a exposição, frisei a necessidade de estabelecermos uma parceria, em que meu trabalho como pesquisadora seria o de organizar os próprios relatos de sua vivência como mestre de mamulengo. Tendo em mente a imagem de uma via de mão dupla, pensamos juntos sobre possíveis retornos práticos do trabalho, como, por exemplo, cópias do material em cassete para serem distribuídas por ele, fotografias, o próprio “livro” como documento de valorização do mamulengo, apresentações do brinquedo no Rio de Janeiro e a presença dos mestres no dia da defesa da dissertação. Zé de Vina concordou com tudo que foi colocado.

Foi nessa ocasião que gravamos um CD com passagens completas de mamulengo, além de loas e repertório de toadas de Zé de Vina. A gravação foi feita na sala da casa de Zé de Vina e ficou excelente não só pelo conteúdo, mas também pela qualidade técnica que conseguimos atingir. Além de João do Pandeiro e Armando, Zé de Vina foi acompanhado também por Manivinha e Totinha, brincantes e tocadores do Cavalo-Marinho Boi Tira-Teima, que em 2004, havia mudado seu nome para Boi da Maliça, e de seus filhos Paulo e Everaldo.

Conheci também outros artistas, como Mané Barros, um senhor que “toma conta das *figuras*”⁵¹ do Cavalo-Marinho Boi Estrela — fundado, possivelmente em 1962 — e

⁵¹ *Figura* é o nome que se dá aos personagens do cavalo-marinho nessa região. *Tomar conta das figuras* significa ser proprietário das máscaras, dos bonecos, dos figurinos, do Boi, da Burrinha, da Ema, entre outros.

também de um Maracatu rural⁵². Percebemos então que muitas pessoas na cidade sabiam que havíamos levado Zé de Vina para o Rio e tinham a expectativa de que poderíamos levá-las também. Isso fazia com que as relações que íamos estabelecendo fossem muito proveitosas no sentido das informações fornecidas, mas, por outro lado, percebíamos que tentavam omitir-nos possíveis dificuldades e problemas, manipulando informações desfavoráveis. Era como se quisessem passar-nos a impressão de uma realidade que não correspondia aos fatos cotidianos. Essa percepção alertou-me para questões e problemas com que eventualmente me confrontaria neste trabalho, que se ampara com frequência em fontes orais.

Nossa condição de pesquisadores provocava a necessidade de falar a respeito do passado, como se desejassem aludir a uma possível “autenticidade”. É provável que isso derivasse da minha própria necessidade em compreender os processos de transformação do mamulengo, a linhagem de mestres, a tipologia dos personagens remetendo a uma tradição cômica, a história de vida dos mestres; e mais, que o próprio teor das minhas investigações estivesse imbuído de uma busca de informações que poderia provocar nos atores a necessidade de nos dar respostas “autênticas”. Ao mesmo tempo, me parece inevitável nesse tipo de relação a produção de expectativas como essa. Resta ao pesquisador saber entender essa subliminaridade e trabalhar com ela a favor da pesquisa.

Nessa mesma ocasião, conheci Zé de Bibi, amigo de Zé de Vina que cuida das figuras do Cavalo-Marinho Boi Tira-Teima. Com impressionante domínio da brincadeira, fruto de uma vivência de quase 40 anos, Zé de Bibi mostrou-nos as roupas e máscaras dos personagens desse cavalo-marinho, entre elas, o Dragão, o Morcego, o Urubu, o Sapo, o Cachorro, o Queixada, a Ema, o Pavão, a Burrinha, o Cavalo, o Boi, os Caboclos de Arubá. Uma das máscaras, a do Queixada, fora confeccionada em madeira por Zé Lopes.

⁵² Pode ser ouvido no CD em anexo deste tese.



14. Zé de Bibi vestindo o Sapo



15. Zé de Vina, Maria Clara e Zé de Bibi



16. A Ema



17. Zé de Bibi movimentando a Burrinha



18. Máscara do Queixada feita por Zé Lopes

Também neste trabalho de campo, passamos dois dias na casa de Zé Lopes, onde realizamos um trabalho similar ao que fizemos com Zé de Vina. O clima na cidade não estava muito bom, pois tinham assassinado o sobrinho do prefeito, embora comentassem que esse era um acontecimento normal. No entanto as apresentações de mamulengo e de cavalo-marinho oficiais haviam sido canceladas por este motivo. Assim decidimos voltar a Recife, onde haveria uma brincadeira de cavalo-marinho, no Poço da Panela, um bairro da cidade.

O motivo da apresentação era curioso: um mestre de Ai Ki Do estava indo embora depois de realizar cursos de aperfeiçoamento em Recife, e um dos alunos decidira

homenageá-lo contratando o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, pertencente a Severino Alexandre da Silva, conhecido como Biu Alexandre, da parte norte da Zona da Mata pernambucana, município de Condado. Sua intenção era retribuir os ensinamentos do mestre apresentando o que entendia como parte das “tradições pernambucanas”. Um ônibus escolar transportou seus integrantes, figurinos, adereços e figuras. Foram quase quatro horas de apresentação, e pudemos assistir à intervenção de muitos personagens e figuras, como seu Ambrósio, Soldado da Gurita, a Burra, o Capitão, o Boi. O Mateus⁵³ e o Bastião desse cavalo-marinho tinham uma energia vigorosa, e sua irreverência provocava risos na audiência. A beleza da participação dos Galantes, com a dança dos arcos e outras movimentações, chamava atenção. A música, muito bem executada, era ininterrupta. Fiquei impressionada como era totalmente diferente do cavalo-marinho de Lagoa do Itaenga, confirmando, assim, o dinamismo e pluralidade da brincadeira.

Decidi voltar à Zona da Mata para visitar João Nazaro, que eu havia conhecido em 1997. Para nossa surpresa, seu João tinha sido internado. Chegando no hospital municipal, nos dirigimos à enfermaria. Seu João, muito abatido, estava em companhia de sua mulher, Maria, e ficou surpreso com nossa presença, lembrando de minha última visita. As condições hospitalares, nada surpreendentemente, eram, insalubres. A enfermaria estava lotada, os pacientes, sujos, o único banheiro, imundo; o calor era intenso, moscas rondavam ferimentos e curativos, não havia água potável disponível no quarto. O possível diagnóstico de seu João era câncer de próstata. E não havia dinheiro para remédios, muito menos para o tratamento. Saímos em busca de frutas, leite, água, biscoito, sabonete, toalha. Na volta, percebemos que seu João se emocionava progressivamente com nossa presença, e se pôs a relembrar fatos de seu passado, querendo nos contar histórias sobre o mamulengo de forma tão agitada, que se cansava, ofegando. Achamos por bem ir embora. Conversei um pouco com Maria, e deixamos com ela algum dinheiro para remédios. Despedimo-nos, e a sensação de que talvez não viesse a revê-lo provocou-me indagações, sentimentos, sobretudo em relação ao trabalho com o mamulengo, desencadeando reflexões acerca do envolvimento na pesquisa científica. Infelizmente veio a falecer em meados do ano 2000.

⁵³ O Mateus deste cavalo-marinho, conhecido como Martelo, está concorrendo a uma bolsa para artistas populares oferecida pelo governo de Pernambuco.

No caminho de volta para Lagoa do Itaenga, decidimos desviar para Chã de Alegria. O objetivo era tentar encontrar Severino da Cocada⁵⁴, o tão falado mestre de Zé Lopes e Zé de Vina. Não tínhamos referência da localização de sua casa, apenas sabíamos que ele residia naquele município; não tivemos, contudo, dificuldade em encontrá-lo. A primeira pessoa a quem perguntamos nos indicou sua casa, nos fundos de uma barbearia. Severino da Cocada trabalhava como barbeiro e, nas horas vagas, vendia doces, principalmente cocada.

Chegando lá, nos apresentamos, e expliquei a razão da visita. Mesmo intrigado com as motivações que nos fizeram viajar até ali, ele concordou em conversar conosco, mas pediu que o esperássemos terminar a barba de um cliente, o que fez recordando as peripécias de Simão no mamulengo. Relembrou passagens e piadas desse personagem, e ambos, freguês e barbeiro, riam e se divertiam como se recordassem histórias engraçadas de um velho amigo.

Terminado o trabalho, perguntamos se poderíamos gravar nossa conversa. Ele não se opôs, apesar de não entender muito bem o porquê de querermos saber sobre o mamulengo. Informou que sabia pouca coisa, que só tinha brincado de mamulengo durante quatro anos e que não se lembrava nem de Zé Lopes, nem de Zé de Vina, em compensação evocava a brincadeira de um outro mestre, chamado Zé Marinho. Aquilo me intrigou bastante, e suspeitei de que talvez ele não fosse o Severino da Cocada sobre o qual me falavam os mestres; a entrevista, entretanto, foi produtiva e interessante, acrescentando novos dados à pesquisa.

No mamulengo de Zé Marinho havia uma mulher, na época uma menina que participava das brincadeiras como cantadora. Ela brincava dentro da barraca e eventualmente colocava bonecos também, apesar de ser mais conhecida pelas músicas que cantava. Descobrimos que ela ainda era viva e que morava perto dali. Tinha-se

⁵⁴ Severino Amaral Cavalcante, o Severino da Cocada ou, ainda, o Biu da Cocada, nasceu em três de maio de 1928, no Engenho Guararapes dos Prazeres, no Município de Jaboatão dos Guararapes. Aos 24 anos teve o primeiro contato com um mamulengo de Zé Catuto, no Município de Chã de Aldeia. Depois resolveu formar um mamulengo junto com Zé Marinho, que era quem tomava conta dos bonecos e cujo nome foi escolhido para o mamulengo da dupla. Conta que faziam seus próprios bonecos. Severino recordou as passagens relacionadas ao personagem Simão; a passagem de Joaquim Bozó e João Redondo da Alemanha; passagens de personagens do cavalo-marinho, que também estão no mamulengo: o Paiça, o Empata-Samba, o Carabranca; e passagens de pastoril e de boi, que, segundo ele e alguns outros mestres, acontecem depois das cinco horas da manhã.

tornado uma conhecida rezadeira da região, depois de perder os movimentos do corpo em decorrência de uma doença, segundo ele, reumatismo. Há mais de 10 anos vivia numa rede, atendendo com suas rezas a todos que a procuravam. Chamava-se dona Minervina.

Durante a entrevista, Severino da Cocada perguntou-me se poderia gravar algumas cirandas e alguns romances para eu levar de volta ao Rio. Cantou belíssimas cirandas. Chegou a cantar um romance por mais de 20 minutos seguidos, tendo como guia uma caderneta em que nada estava escrito. Severino cantava o assombroso *Romance do Reino do Mar Sem Fim* enquanto ia “lendo” palavras que não existiam na caderneta em branco. Depois perguntei-me por que precisava segurar uma caderneta, mesmo que em branco, enquanto recitava um romance longo. Tendo revelado-me que fora vendedor de cordel em feira, supus que ficasse recitando em voz alta os conteúdos dos romances que vendia e que talvez, de tanto repetir, tivesse guardado tudo na memória.



19. Severino da Cocada recitando o *Romance do Reino do Mar Sem Fim*

Visitamos ainda dona Minervina. Próximo à porta de entrada ficava sua rede, de onde quase nunca se levantava. Na pequena saleta, alguns bancos e muitas imagens de santos, folhetos, estátuas, cartas, orações, galhos secos de ervas. Severino da Cocada nos apresentou – parecia que não se viam há muito tempo – e informou-a de que estávamos ali para que nos contasse suas lembranças do tempo em que brincava o mamulengo.

Mostrando-se muito saudosa, dona Minervina lamentou sua doença, que teria surgido de repente: enquanto lavava roupa na barragem, sentira um estalo nas costas. Desde então suas pernas foram atrofiando, até não poder mais andar. Passou então a rezar, levando a cura para muitas pessoas. Hoje é conhecida como grande rezadeira na região.

Pedimos permissão para gravar uma entrevista. Suas lembranças eram tênues, iam e vinham, como se estivessem todas ali, em sua mente, e, no entanto, não conseguissem sair por sua voz, em razão das deficiências que carregava em seu corpo. Severino da Cocada ia recordando junto com ela, e os dois evocaram lembranças de quando ficavam escondidos dentro da barraca de mamulengo de Zé Marinho, onde Severino da Cocada insistentemente tentava “mexer” com a moça, que era valente e, justamente por sua personalidade forte, conseguia conter os atrevimentos de seus parceiros de brinquito, firmando-se como mamulengueira, uma das raríssimas de que se tem notícia na região.

Em meio às lembranças havia algumas músicas, como a bela toada *Leva eu Corina*,⁵⁵ que cantaram juntos: “Leva eu, Corina / leva eu pra lá / leva eu pra tua casa / pra nós dois morar / Venha cá, Corina / Corina, vem cá / vou fazer um bangalô / pra nós dois morar / Corina casou / mas se arrependeu / deixa a vida do malandro / e vem morar mais eu / Venha cá, Corina / Corina, vem cá / o vestido de Corina / tem a barra azul”. Não quisemos nos demorar muito, pois o esforço de lembrar-se sem conseguir transmitir estava angustiando dona Minervina, que ia ficando cada vez mais nervosa, lamentando-se de sua situação. Deu para perceber que foi uma época muito divertida e que dona Minervina tinha sido uma pessoa muito animada e festeira. Despedimo-nos, prometendo regressar algum dia.

Zé de Vina ficou um pouco irritado, quando soube que conhecemos Severino da Cocada; era como se duvidasse da veracidade das declarações de Severino da Cocada. Suas reações, apesar de demonstrarem a competição e o ciúme que existem entre os mamulengueiros, por outro lado iam aumentando minha desconfiança de que talvez tivéssemos conhecido um outro Severino da Cocada que, coincidentemente, havia sido mamulengueiro também. Zé de Vina, no entanto, sabia e confirmou posteriormente em

⁵⁵ Há uma gravação dessa toada, cantada e tocada na rabeça por Cego Oliveira, com indicação de “música do folclore cearense”, no disco *Cego Oliveira: rabeça e cantoria*, do selo Cariri Discos.

entrevista muitas informações fornecidas por Severino da Cocada, como as do mamulengo de Mestre Zé Catuto:⁵⁶

... eu nunca vi ele brincando o mamulengo. Peguei brincar mamulengo muito novo, e já estou com 59 anos e nunca vi ele brincar. Realmente eu já dei muitos mamulengos em Chã de Alegria, e ele estava lá e eu chamava pra brincar, e ele só fazia dizer a mim, ‘não entro não, meu filho, que eu não agüento mais, já brinquei muito isso, mas hoje não brinco mais’. Zé Catuto, eu sei que o mestre que brincava mais Zé Catuto era Sebastião Polino. Sebastião Polino, eu sei, também nunca assisti Sebastião Polino brincar mamulengo, sei que converso com ele, e ele pega conversando comigo aquelas passagem de mamulengo adonde ele brincou, adonde não brincou. Sei que Zé Catuto brincou muito com Sebastião Polino, Bastião Polino brincou com Zé Grande da Vitória, que já é morto, que é conhecido por Zé Alfredo.

Severino da Cocada nos informara também que em geral as apresentações aconteciam no quintal da casa de Zé Catuto e de Zé Marinho, o que me fez pensar na possibilidade da existência de linhagens de mestres atuando em diferentes regiões. Neste momento percebi que os processos que envolvem o aprendizado de um mestre seriam complexos e particulares, por isso, interessantes de se analisar. No terceiro capítulo me proponho a analisar esses processos de legitimação do aprendizado de um mamulengueiro.

1.3.1. Produzindo uma situação no campo.

Como tínhamos pouco tempo, organizamos uma brincadeira de mamulengo, que deveria acontecer na região de sítios de Lagoa do Itaenga. A brincadeira ocorreria sem contrato, por conta de Zé de Vina, que recolheria o dinheiro mediante brincadeiras e motivações oferecidas pelas passagens que iria colocar. Segundo ele a apresentação seria “à moda tradicional”; assim, poderíamos registrar uma brincadeira de mamulengo “legítima”. Era evidente que a realização daquele brinquedo se devia a nossa presença, e,

⁵⁶ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

portanto, eu teria que levar em conta a especificidade desse contexto na análise que pretenderia fazer daquela apresentação. Seria no terreiro da casa de Lebre, que tem um bar em seu próprio quintal, local freqüentado por moradores dos sítios vizinhos, cercado por canaviais. No trabalho em campo evidencia-se o fato de que os atores não fornecem respostas ingênuas e inconscientes a respeito daquilo que o pesquisador investiga; é necessária a percepção da peculiaridade das relações e dos contextos específicos em que acontecem as situações de investigação. Esta apresentação de mamulengo e cavalo-marinho foi produzida por nós, que tivemos que articulá-la com os folgazões dos brinquedos. Essa articulação consistiu em visitar alguns integrantes, explicar as razões de nossa presença em Lagoa do Itaenga e combinar o horário e o transporte dos integrantes até o local da brincadeira.

No dia da brincadeira fui buscar o Boi na casa de Zé de Bibi. Tivemos que colocá-lo em cima do carro, pois era bem grande e pesado. Depois peguei os demais brincantes num local que havíamos combinado no dia anterior. Por último apanhei seu João do Pandeiro. Todos supunham que aquela apresentação os levaria ao Rio de Janeiro. Tratei de reduzir as expectativas, explicando que não era fácil levar um cavalo-marinho completo para o Rio de Janeiro. Mencionei o custo de passagens, alimentação, hospedagem, porém senti que minhas explicações não surtiram muito efeito.

No sítio do Arrombado, nos dirigimos para o terreiro da casa de Lebre, onde havia um bar. O local era cercado por canaviais e estava cheio de gente, crianças na maioria. A apresentação do cavalo-marinho estendeu-se mais do que o previsto. No banco estavam José Joventino dos Santos Filho (Manivinha) no triângulo, Severino Joventino dos Santos (Biu do Zezinho) no bombo, Hermógenes Vivente de Souza no ganzá. Na brincadeira iam-se revezando nos personagens Generino João da Silva e José Evangelista de Carvalho (Zé de Bibi). Ao som dos tocadores, Generino e Zé de Bibi iam colocando algumas figuras do cavalo-marinho, em uma apresentação que misturava dança, diálogos e loas. Como não tínhamos combinado de apresentar o cavalo-marinho completo, não se preocuparam em levar as máscaras, adereços e roupas dos personagens, mas, como estavam empolgados, acabaram improvisando com objetos que iam recolhendo no próprio terreiro e, dessa maneira, caracterizando os personagens e os diferenciando uns dos outros. Assim, um galho determinava a representação de um personagem, um tronco

era outro, uma pedra, outro, e assim por diante. Choveu durante muitos momentos. Depois o Boi dançou, com movimentos bastante vigorosos. Deu para perceber o fascínio que essa brincadeira exerce sobre a platéia.



20. Crianças assistindo ao mamulengo no sítio do Arrombado

Durante a apresentação do cavalo-marinho, chegaram algumas pessoas de Olinda que haviam sido convidadas por Zé de Vina, que estava bastante ansioso; dava para perceber o que significava nossa presença e a daquelas pessoas ali. Depois do cavalo-marinho veio a apresentação do mamulengo. Zé de Vina mostrava-se cansado e não estava em seus dias de maior empolgação. Questionei se a razão disso prendia-se ao fato de ele não estar recebendo nada pela apresentação ou se decorria apenas de eventual desânimo. Colocou umas três passagens, depois chamou para dentro da barraca Luiz Preto, que acabou por continuar com a brincadeira. Armando, o Mateus de Zé de Vina, estava bem produzido, com uma roupa toda florida e o rosto pintado de branco com farinha, mas tão bêbado que não conseguiu executar bem seu papel, ao ponto de Zé de Bibi assumir o seu lugar em muitos momentos, demonstrando grande conhecimento desse brinquedo.



21. Zé de Vina e Paulo, dentro da barraca

Para o público, porém, nada disso fazia diferença. O terreiro estava repleto. Era uma algazarra. Muitos bêbados. As crianças se divertiam bastante e participavam ativamente, algumas bebiam cachaça com suas mães. Alternavam-se momentos de atenção ao brinquedo e de dispersão, para beber alguma coisa ou dançar. Talvez a observação das atitudes do público tenha sido o mais proveitoso da apresentação. Deu para perceber o impacto dessas brincadeiras sobre os moradores locais e também sua intensa familiaridade com os personagens, músicas e momentos da representação.



22. Terreiro da Casa de Lebre



23. Idem

Terminado o brinquedo, estávamos exaustos. Levamos todos de volta para suas casas em meu carro, fazendo várias viagens. Era um momento de despedida, pois eu retornaria ao Rio de Janeiro no dia seguinte. Combinei de enviar cópias das gravações e fotos para todos.

Durante aqueles poucos dias que passamos juntos conseguimos estabelecer uma relação de confiança e amizade que foi fundamental para o trabalho. Zé de Vina disse-nos que algumas pessoas tentavam desencorajá-lo quanto à veracidade de nossas intenções, mas ele sempre as ignorava e afirmou que de fato acreditava no trabalho que estávamos realizando; afinal, já tínhamos feito muita coisa juntos e já nos conhecíamos há um tempo considerável. Depois nos abraçamos e fomos embora.



24. Dona Zefa, eu, Adriano, Fabiana, Rogaciano, Zé de Vina e Gustavo

1.4. Escolhendo o caminho, consolidando a pesquisa: o trabalho de campo de 2004 - “Zé de Vina e seus companheiros da cultura”.

A experiência de Zé de Vina com outros brinquedos da região está presente nas passagens, nos personagens do mamulengo, nos ritmos e nas músicas. Essa inter-relação é uma característica do mamulengo, transcendendo à vivência particular de Zé de Vina. O conhecimento do funcionamento dos brinquedos faz parte do universo criativo dos brincantes desses tipos de espetáculos. É bastante comum encontrar mestres e brincantes que já experimentaram ou foram integrantes de outras brincadeiras. Por serem brinquedos pertencentes à “tradição”, fazem parte do imaginário do povo dessas localidades, onde compartilham de mesmos códigos e linguagens, facilmente identificáveis nesse contexto. Essa familiaridade e intensa troca entre as brincadeiras aproximam-nas e estruturam características que nelas se repetem e se reproduzem. Observando este fato é que decidi, no trabalho de campo de 2004, já com o objetivo de realização desta tese, investigar a rede de artistas que constituem as relações de Zé de Vina. Desta vez, o trabalho contou com uma pequena verba do PPGSA, além do custeamento da passagem aérea.

Nos nossos encontros anteriores, Zé de Vina já havia me apresentado a outros artistas da região, sempre enfatizando a importância do trabalho que venho realizando por lá. Essa acolhida foi fundamental para os objetivos alcançados. Vale ressaltar que minha dissertação de mestrado obteve uma circulação na Zona da Mata, tendo exemplares em bibliotecas e escolas dos municípios de Glória do Goitá e Lagoa de Itaenga, além de ter sido copiada por prefeituras e secretarias de cultura, por pesquisadores que visitaram os mesmos mamulengueiros com quem venho trabalhando, e por mamulengueiros aspirantes a mestre que utilizaram alguns elementos do trabalho como fonte de aprendizado. Também as gravações que fizemos ao longo destes anos e que se transformaram em CDs foram inúmeras vezes copiadas, alguns até informalmente comercializados, e são executadas antes das apresentações do mestre Zé de Vina.

O período escolhido para este trabalho de campo era bastante particular: junho, julho e agosto são meses festivos com diversas brincadeiras e arraiais patrocinados pela prefeitura armados em todos os municípios. Era também a época de chuvas, fato que

interferiu bastante na locomoção. Outra conjuntura especial de observação era o fato de se estarem iniciando oficialmente as campanhas políticas para as prefeituras.

Zé de Vina residia em junho de 2004 no município de Lagoa de Itaenga. A casa ficava numa rua sem saída e sem calçamento. Ele morava numa casa de dois quartos alugada, uma pequena sala e a cozinha. Moravam com ele Dona Zefa, sua esposa, e seus dois netos Adriano e Rogaciano, que eu já conhecia da outra vez em que fiquei em sua casa em 1999. A mãe das crianças, Fabiana, estava quase sempre por lá, apesar de ter sua própria casa, a algumas quadras dali. Eu ficaria num dos quartos e as crianças dormiriam na sala. Não tinham geladeira, para economizar luz, o fogão funcionava precariamente, e a televisão na sala estava quase sempre ligada. No pequeno quintal nos fundos da casa, Dona Zefa criava algumas galinhas, e tinha tinas grandes de barro onde guardava água, em geral recolhida da chuva. Esta era a água que bebíamos e que servia para cozinhar e tomar banho⁵⁷. Havia um pequeno banheiro do lado de fora da casa, onde tomávamos banho de cuia, fazíamos nossas necessidades numa fossa, e onde Dona Zefa lavava a roupa suja todos os dias. Dentro do banheiro havia sempre um amontoado de roupa a ser lavada. Ao lado da casa, Zé de Vina guardava seu carro, um Chevette constantemente reformado por ele e por seu mecânico, que todos os dias estava em sua casa, e que era conhecido pelo nome de Beato, por conta de uma longa barba. Gilvan Sá Cavalcanti, o Beato, era responsável pelo carro de Zé, que lhe pagava, quase diariamente, com uma garrafa de cachaça. Beato era alcoólatra, e durante todos os dias em que estive com Zé, ele tinha sempre consumido muita cachaça.



25. Adriano, Rogaciano, a filha de uma vizinha, Zé de Vina, eu e Dona Zefa.

⁵⁷ Sofri de diarréias constantes ao longo deste tempo. Aliás, este era um problema recorrente com Zé de Vina também.

O carro de Zé de Vina tem uma função importantíssima no brinquedo, a mesma que tinha o burro ou o jumento, quando transportava o mamulengo no passado. Sem o carro ele fica impedido de se apresentar em determinados lugares, perdendo alguns contratos. É tamanha a preocupação de Zé em cuidar do seu carro. Parte do seu salário de R\$ 250,00 que ganhava de seu trabalho como funcionário da Prefeitura era gasto em consertos e arremedos para o carro. O Chevette era um carro velho, com documentos ilegais. Os fios soltos eram a buzina, para ligar o pára-brisa era preciso abrir o capô, e os pneus, completamente carecas, precisavam de câmara para rodar, e furavam constantemente. Mas a mala do carro era perfeita para o baú dos bonecos e o bagageiro também funcionava como suporte para os paus da barraca. Dentro dele iam os integrantes do brinquedo, na época: Armando (o Mateus e tocador de triângulo), Luiz Preto (que ajudava Zé atrás com os bonecos), João do Pandeiro (na sanfona) e Adriano, que desde então acompanha o avô no brinquedo (como tocador do ganzá e montador da barraca). Pode-se dizer que o Chevette caramelo de Zé de Vina é a versão contemporânea do animal carregador de outros tempos. Foi com ele que circulamos juntos pela região.



26. O Chevette de Zé de Vina carregado com o brinquedo a caminho de Apoti.

Assim que cheguei à casa de Zé de Vina tratamos de fazer um inventário de artistas e mamulengueiros que Zé conhecia. Começamos com aqueles com quem Zé de Vina já havia brincado, depois passamos aos mamulengueiros que ele conhecia ou que ouvira falar, daí mapeamos os cavalos-marinhos que ele já havia assistido, para então listarmos artistas que ele admirasse e que fizessem parte de seu círculo de amigos, entre

estes, repentistas, violeiros, emboladores de coco, grupos de coco, maracatu, cirandeiros, sanfoneiros, tocadores de rabeca e marimbau, xangozeiros. Depois, esforcei-me em mapear os desafetos.

A aproximação a estes artistas se deu através de dois contatos. No primeiro, se apresentavam as propostas e o histórico da pesquisa. No segundo se realizava uma entrevista, em que a base de perguntas era a mesma, com as variantes necessárias a cada caso. Neste segundo momento, ou se necessário num outro encontro, fazíamos uma gravação da brincadeira, das canções, ou da atividade referente a cada artista em MD.

Nestes dias de trabalho de campo viajamos quase sempre juntos por vários municípios da Zona da Mata, tais como: Lagoa de Itaenga, Glória do Goitá, Carpina, Pombos, Feira Nova, Apoti, Buenos Aires, Chã de Oiteiro, Tracunhaém e Passira. A rede de artistas mapeada contemplou os seguintes artistas e grupos⁵⁸:

Mamulengo Riso do Povo - mamulengueiro Zé de Vina – Lagoa de Itaenga – PE

Mamulengo Teatro do Riso - mamulengueiro Zé Lopes – Glória do Goitá – PE

Mamulengo Americano – mamulengueiros Beto e Pedro - Tracunhaém - PE

Mamulengo Nova Geração - mamulengueiro João Galego e sua esposa Marlene – Carpina - PE

Mamulengueiro Zá das Moças – Passira – PE

Mamulengueiro Saúba – Carpina - PE

Mamulengueiro Miro – Carpina - PE

Mamulengueiro Tonho – Pombos – PE

Mamulengueiro Zuza Alves – Feira Nova – PE

Mamulengueiro Zé da Banana – Glória do Goitá - PE

Mamulengueira e violeira Terezinha – Chã de Oiteiro – Buenos Aires – PE

Cavalo-Marinho de Feira Nova – Feira Nova – PE

Cavalo-Marinho de Zé de Bibi – Lagoa de Itaenga – PE

Coco de Apoti – Apoti – PE

Biu Tomás e Manoel – Violeiros e repentistas – Lagoa de Itaenga – PE

Biu Canário e Pena Branca – Emboladores de coco

⁵⁸ Uma amostra deste material gravado pode ser ouvida no CD em anexo nesta tese, em especial as faixas 16, 17, 18, 19, 20 e 21.

João Limoeiro – Ciranda – Carpina – PE

Xangô de Antonio Prifino – Glória do Goitá – PE

Maracatú de Mané Barros – Lagoa de Itaenga - PE

O trabalho de Bott (1976) sobre redes sociais auxiliou-me a fundamentar meu mapeamento da rede de relações que envolvem Zé de Vina. O conceito de rede proposto por ela é bastante adequado, por que me auxiliou na busca de uma outra forma de observar e surpreender a cultura, esta em seu uso e ação: “tem sido usado de três maneiras importantes: em primeiro lugar, como um método de estudo dos elos sociais dentro da unidade básica de estudo; em segundo, no estudo das relações sistema/meio social; e terceiro, no estudo dos processos sociais e das gerações das formas sociais” (Bott, 1976: 303). Por não se constituir como um grupo social em si, muito menos como uma comunidade, o mamulengo seria um objeto difícil de se delimitar. A idéia de rede estabelece um campo de trabalho em que, “seus membros compartilham – potencialmente ou efetivamente – de interesses comuns. Ele parte dos interesses compartilhados para, então, localizar as pessoas envolvidas” (Bott, 1976: 296). Mesmo percebendo que muitas vezes são as relações que criam e transformam interesses, esta consideração foi um importante norteador do trabalho de campo de 2004, quando me baseei no reconhecimento do interesse comum, no caso o próprio fazer artístico.

As entrevistas eram muito particulares em cada caso, e claro elas se desenvolviam a partir de dados e fatos que apareciam no momento. Mas como estou assinalando, minha experiência e vivência anteriores eram o pano de fundo das investigações, contribuindo em diversos níveis ao material gravado. Como a intenção era desvendar esta rede de relações, tinha uma base de perguntas que seriam respondidas por todos, mesmo com todas as variações que ocorrem neste tipo de ferramenta. A base comum seguia o seguinte raciocínio:

- 1) Nome completo.
- 2) Quando nasceu?
- 3) Onde nasceu?
- 4) Desde quando mora no lugar de residência atual?
- 5) Família: quantos filhos, netos?
- 6) Em que trabalha? Em que já trabalhou? Escolaridade.

- 7) Desde quando brinca?
- 8) Com quem aprendeu?
- 9) Que brinquedos conheceu desde a infância?
- 10) Qual a diferença daquele tempo para o de agora?
- 11) O que é necessário para fazer o que faz?
- 12) Como é o brinquedo que faz? Elementos.
- 13) O que é ser um artista? (pergunta que se fazia caso a pessoa assim se referisse como tal)
- 14) O que é cultura? (caso a palavra fosse evocada em algum momento anterior da conversa)
- 15) Relações com a política.
- 16) Se já viu ou conhece o mamulengo? (no caso de pessoas que não são mamulengueiros)

Foram aproximadamente 40 dias de trabalho intenso, 20 deles hospedada na casa de Zé de Vina. Não só lhe acompanhei em diversas brincadeiras, como ele também me acompanhou em quase todas as visitas a mamulengueiros e outros artistas de sua rede, contribuindo inclusive com perguntas e comentários críticos posteriores. Organizei uma agenda, a partir da lista de artistas que fizemos, para realizarmos essas visitas, algumas teríamos que viajar algumas horas, além de conciliar as apresentações de Zé de Vina, que por estarmos em época festiva, tinha várias brincadeiras marcadas. Dona Zefa acompanhava todos os nossos passos, e nos preparava as refeições. Eu fiquei responsável em arcar com todas as despesas de comida do mês. Comprometi-me também em comprar-lhe um fogão novo, coisa que acabou não acontecendo, pois o dinheiro teve que ser usado para uma bateria nova para o carro de Zé. Particpei de reuniões com secretários de cultura, fui apresentada ao prefeito, fui convidada para ser jurada de um concurso de quadrilhas e recebi apoio da prefeitura, que disponibilizou um carro para viagens mais longas, ou forneceu a gasolina para o carro de Zé de Vina, liberando-o também neste período de seu trabalho como distribuidor de água no “chafariz”. Na verdade uma bica de água comunitária, onde os moradores, que não possuem água em casa, vão encher baldes e panelas para abastecer suas casas.

Depois de concluído este trabalho. Propus-lhe que fizéssemos uma avaliação dos caminhos percorridos, pedindo-lhe uma síntese do que havíamos feito com um título. A frase por ele proposta foi: “Zé de Vina e seus companheiros da cultura”. Nossa análise começou com a seguinte pergunta:⁵⁹

Adriana: Ô, Zé...

Zé de Vina: Diga.

Adriana: Vamos falar um pouco sobre este trabalho que a gente fez nesses vinte dias... Queria saber de você como foi que você escolheu... me indicar as pessoas que você me indicou pra eu ir entrevistar?

Zé de Vina: Eu escolhi porque sabia que você era uma boa pessoa e sabia trabalhar, conhece um pouco mais ou menos da cultura. Então aqueles artistas do mamulengo, cavalo-marinho, coco de roda, coco de sala, violeiro, que eu tenha conhecimento com eles, achei que a única pessoa que eu podia apresentar eles pra fazer um trabalho dentro da cultura era você mesmo. Aí, realmente, eu saí avisando os amigos que estava pra chegar uma menina por nome... do Rio de Janeiro, por nome de Adriana, que já tinha feito uns trabalhos comigo, e me levou pro Rio já por duas vezes, que através dela foi quando eu pude conseguir chegar no Rio de Janeiro com a minha... com meu mamulengo. E achei que eles podiam receber você com muito amor, com muito carinho, como assim se deu — foi muito bem recebida aqui no Pernambuco, na cidade de Lagoa de Itaenga, através da minha pessoa. E viajamos pra diversos cantos a trabalhar — como por Passira, Buenos Aires, Feira Nova, Sítio Maliça, Lagoa de Itaenga, diversos cantos aí. E o pessoal... ficaram muito agradecidos, e eu estou mais contente ainda, porque cada vez mais a cultura está se desenvolvendo.

Adriana: Ô Zé, e por que você escolheu essas pessoas, que você escolheu?

Zé de Vina: Porque são uns bons artistas. Não todos que são de primeira qualidade, mas tem o primeiro, o segundo e terceiro. E se o camarada for somente botar a primeira, aí os segundos e os terceiros ficam reservados. Realmente, o cavalo-marinho de Mário Rato, uns bons artistas, como Zé Preto, João Picica, Generinho, o rapaz lá da Rebeca, que é de lá de Chã dos Gatos, município de Passira. E um povo desse eu achei

⁵⁹ Entrevista em Lagoa de Itaenga, julho de 2004.

que merecia ser entrevistado, e hoje ou amanhã chegar uma fita, um cd, o que for, deles. Porque cada vez mais eles vão ficar muito contentes, muito bem satisfeitos, porque o que é deles está no mundo, andando, não é somente no lugar onde ele nasceu e se criou. Vai ter espaço de andar bem pra longe, Rio, São Paulo, esses lugares de acordo como você for. Justamente foram as pessoas que eu escolhi pra ser bom pra cultura e ser apresentado, representado em qualquer outro lugar que você ver que ele vai merecer.

A qualidade de minha relação com Zé de Vina foi fundamental para a eficácia na obtenção dos dados, mas, por outro lado, colocou-me outros desafios do ponto de vista ético. Por estar tão próxima presenciei cenas familiares e outras no próprio contexto do mamulengo que me exigiram uma abordagem cuidadosa nesta pesquisa. Alguns destes fatos me mostraram uma face trágica da situação social da família de Zé, e de valores sócio-culturais entranhados no sistema social da Zona da Mata. Se, por um lado, estes fatos abrem uma dimensão antes pra mim não revelada trazendo elementos fundamentais para a compreensão do mamulengo, por outro colocam minha cumplicidade em xeque, pois preciso escolher a melhor maneira de falar sobre, sem expor negativamente meus interlocutores.

À noite assistíamos juntos à TV. Víamos os noticiários e as novelas. Em geral, eles adormeciam no meio da última novela. Eu desligava a televisão e trabalhava algum tempo mais em minha cama à luz de vela. Passei três domingos na casa de Zé de Vina, em todos eles assistimos ao Domingão do Faustão, da Rede Globo, seu programa predileto. Curiosamente, Zé de Vina diz se inspirar em Fausto Silva para a atualização de suas piadas no mamulengo. Realmente, muito da comicidade de Zé de Vina tem relação com a comicidade do programa.

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 Nordeste.

Digo isto porque, 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. Testemunhar uma piada do Domingão do Faustão numa apresentação de mamulengo é entender melhor a dinâmica de atualização do brinquedo.

Encontrei um campo cheio de interferências, pois havia uma consciência por parte de meus interlocutores que eu estava ali realizando uma pesquisa, o que os deixavam ansiosos em me fornecer dados, muitas vezes considerados por eles como sendo relevantes, mas cheios de intenções e expectativas. Por isso, estar com Zé de Vina em sua casa foi fundamental. Só um contato mais longo poderia quebrar com isso. Desta vez, realizei apenas uma entrevista formal com Zé, que teve como objetivo ser uma avaliação do processo. Nessa situação, o frescor só emergiu com a observação mais direta de casos específicos, pois as informações da ordem do discurso de Zé de Vina vinham, em geral, muito preparadas, quase planejadas.

Estes dias de trabalho de campo, em 2004, seguiram bastante intensos. De perto, presenciei cenas de alcoolismo; condições sub-humanas de trabalho feminino doméstico; ausência de saneamento básico para a maioria dos moradores da região; conseqüências sociais desastrosas em decorrência da monocultura da cana-de-açúcar; exploração sexual de crianças e mulheres; trabalho infantil; disputas familiares pelo dinheiro de bolsa-escola, bolsa-família, auxílio gás, entre outros auxílios governamentais; descaso e corrupção dos políticos locais; enfim, a realidade brasileira no cotidiano dos brinquedos populares. É necessário despir o olhar de folclorizações e idealizações deste contexto, para notar que a beleza encantadora do mamulengo e de outras brincadeiras está

impregnada de um cotidiano cruel e que, mais do que metáforas da realidade brasileira, encontramos nas brincadeiras a ausência dessas fronteiras.

Capítulo 2: O universo compartilhado de brincadeiras da Zona da Mata pernambucana.

A disputa entre os violeiros repentistas Biu Tomás e Manoel que transcrevo abaixo, foi improvisada em um mote de 7, cujo tema “a zona da mata é rica de cana e brincadeira” foi proposto por mim. O resultado foi uma amostra significativa daquilo que venho tratar neste capítulo. O improviso, propositalmente sugerido, revela a multiplicidade de brincadeiras em atividade na Zona da Mata pernambucana, em paralelo à produção da cana-de-açúcar. Minha intenção na sugestão deste mote foi testar a hipótese da existência de um universo compartilhado de brincadeiras⁶⁰:

Manoel:

Eu gosto da região
 que nasci e fui criado
 Aonde pastora o gado
 matuto faz plantação
 No lugar que Lampião cantava mulher rendeira
 Vender folheto na feira
 que o matuto perto fica
 A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Biu Tomás:

Rica de maracatu e de cavalo marinho
 Onde o menino novinho
 brincando quebra o tabu
 Tem cana na Petribu
 na Baixada Brasileira
 E a Usina açucareira
 sem quebrar cana não fica
 A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

⁶⁰ Ouvir faixa 1 do CD em anexo.

Manoel:

Essa terra me domina
que eu vivo morando nela
Que tem brincadeira bela Papangu e Catirina
Também tem a bailarina
tem a mulher cirandeira
Tem o homem primeira
vestir a calça Tapiga
A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Biu Tomás:

Nessa Zona ninguém chora
Tanto lá quanto aqui
Tem a cana pra bangir
e a cana é curinga tora
Trecho que ninguém ignora
que também é de primeira
mas tem a mulher cirandeira que dançando se estica
A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Manoel:

É terra de pisação
eu sei e você também
Que o mamulengo tem animando a região
Quando é festa de São João
se reúne e faz fogueira
Pra brincar a noite inteira
comer pamonha e canjica
A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Biu Tomás:

É terra de vaquejada
com sítio e fazendola
E o cantador de viola
até alta madrugada
Numa viola afinada
canta uma gemedeira
Pra casar tem tanta solteira que na cantoria fica
A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Manoel:

Tem cantador violeiro que se chama repentista
No pandeiro o coquista
que canta o tempo inteiro
Tem rio que em janeiro...
Dá cheia a vida inteira
Que cais quebrando barreira
E tem também o banho de bica
A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Biu Tomás:

Mamulengo é verdadeiro e o cavalo marinho
Brinca até bem cedinho
até por pouco dinheiro
E o coquista do pandeiro
cantando a noite inteira
Volta para a companheira
bem cedinho a ela explica que
A Zona da Mata é rica de cana e de brincadeira

Manoel:

É a terra do pagode
 esta nossa região
 O lugar que o cidadão farra e brinca porque pode
 O homem rorra o bigode
 também a sua caseira
 Briga de faca e peixeira
 que não tem homem marica
 O Nordeste é terra rica de cana e brincadeira

Queria avaliar no improviso de Biu Tomás e Manoel, se a diversidade da região surgiria facilmente nos versos, e em que medida eles a relacionariam à paisagem canavieira. O resultado, na minha opinião, foi mais evidente do que esperava, pois reforça a pista de que a permeabilidade entre as diferentes brincadeiras é intensa, como veremos. Para entendê-la, realizei um mapeamento da rede de relações artísticas de Zé de Vina, ou seja, de atores que compartilham uma mesma experiência social, no caso, as brincadeiras da Zona da Mata. Ele me indicou artistas que considerava importantes, alguns eram seus amigos, outros eram meramente conhecidos, uns poucos desafetos, e muitos ele apenas tinha ouvido falar. São cantadores de coco, emboladores, violeiros, cirandeiros, figureiros de cavalo-marinho e maracatu, tocadores de rabeca e oito baixos, mamulengueiros, mas também num plano religioso, xangozeiros, juremeiros e umbandistas. Acredito que, para uma análise mais completa do mamulengo, seja necessário compreender esse inter-relacionamento entre as brincadeiras e os brincantes que se revela semelhante na combinação de conteúdos, de formas, de elementos artísticos e técnicos, emergindo no sistema social da mata açucareira. A permeabilidade entre as brincadeiras revela um *ethos*⁶¹ e uma visão de mundo⁶² compartilhada, através da experiência social dos brincantes. Interessante que Geertz (1978: 149) evoca o mesmo

⁶¹ Entendo aqui o *ethos* como o define Geertz (1978:143): “O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete”.

⁶² Também como definida por Geertz (1978: 143): “A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade”.

tipo de relações compartilhadas, de revelações de um sistema social, através da observação de elementos artísticos e culturais, quando analisa o Wayang⁶³, uma forma teatral popular de bonecos javanesa. Diz ele:

“Entretanto, a percepção talvez mais clara e direta da relação entre os valores javaneses e a metafísica javanesa pode ser obtida através da análise sumária de uma das formas de arte mais profundamente enraizadas e altamente desenvolvidas e que é, ao mesmo tempo, um rito religioso: o espetáculo de marionetes em sombras, o wajang”.

Sem reificar a cultura, nem perder a sua dimensão de invenção, de criatividade e de negociação permanente, como nos chama atenção Wagner (1981), estamos diante de um sistema cultural específico, para o qual a experiência dos atores dessa rede converge e é codificada. É o pertencimento a este sistema que possibilita a esses atores o compartilhamento de uma mesma visão de mundo sobre a Zona da Mata pernambucana. A idéia de representações coletivas de Durkheim (2000: XXIII) ecoa em todas essas formulações e permanece sugestiva para surpreendermos as formas, os elementos artísticos e técnicas, os conteúdos, valores e experiências sociais compartilhadas no mesmo sistema cultural:

“As representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para criá-las, uma multidão de espíritos diversos associou, misturou, combinou suas idéias e seus sentimentos; longas séries de gerações nelas acumularam sua experiência e seu saber”.

Peirano (2001), fazendo uma revisão dos estudos de ritual na antropologia, faz um comentário a respeito das contribuições de Tambiah (1985: 129) sobre a “inevitável perspectiva cosmológica⁶⁴ dos rituais”, que também me inspirou para as relações e comparações que estabeleço neste capítulo. Diz Peirano (2001: 26):

“Na verdade, o caráter performativo do ritual está implicado na relação entre forma e conteúdo que, por sua vez, está contida na cosmologia. Para Tambiah, a inevitabilidade da perspectiva

⁶³ Tratarei melhor sobre o Wayang, no apêndice I desta tese.

⁶⁴ Tambiah (1985: 129) amplia a concepção cosmológica dos neo-Tylorianos atribuindo ao significado de representações coletivas uma forma mais geral.

cosmológica foi graficamente expressa por Wittgenstein no aforismo: 'if the flea were to construct a rite, it would be about the dog' (apud Tambiah 1985: 129)."

Uma das chaves para este compartilhamento, esse imbrincamento entre a dimensão ritual e a cosmológica das ações e das representações, é a noção de *brincadeira*. A idéia de *brinquedo* e *brincadeira*, recorrente em todas as manifestações da Zona da Mata, aliás, no Brasil de uma maneira geral, implica uma série de relações, comportamentos, representações e atitudes coletivas significativas para a constituição e compreensão dos mesmos. Percebo que há uma semelhança entre o significado nativo da noção de *brincadeira* e a definição de ritual proposta por Tambiah (1985: 128), e é isto que faz com que o mamulengo possa ser mais amplamente compreendido, na minha opinião, a partir da abordagem antropológica, e não a partir dos conceitos teatrais, do teatro de bonecos, como usualmente ocorre. Esta perspectiva antropológica nos permite relacionar o tipo de arte, a forma de comunicação e conteúdos produzidos nessas brincadeiras e o sistema social em que estão imersos. Nesse sentido estabelecemos uma relação entre os atores e suas experiências sociais, as formas e conteúdos culturais e o contexto que os circundam, ampliando nosso entendimento sobre o mamulengo, sobre as outras brincadeiras e sobre a própria Zona da Mata:

"Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition). Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: in the Austinian sense of performative, wherein saying something is also doing something as a conventional act; in the quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values – I derive this concept from Peirce – being attached to and inferred by actors during the performance."

Tanto em meio aos artistas que participam, assim como entre o público que assiste, a atividade de apresentar-se é denominada pelo verbo *brincar*. Isto traz uma diferença marcante se pensarmos que no contexto do teatro convencional o verbo que indica a ação, por exemplo, é *representar*, *atuar*. Interessante notar que o verbo que indica essa ação em outras línguas tem o duplo significado de “brincar ou jogar”. Em alemão *spielen*, em inglês *to play*, em francês *jouer*⁶⁵. Da Matta (1997) nos fornece uma interessante reflexão sobre a idéia de *brincadeira* no Carnaval. A consideração de Da Matta (1997: 144) também pode ser estendida ao nosso caso. “Deve ser mencionado, como um dado importante que o verbo *cantar*, como o verbo *brincar*, está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, *brincar* significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à realidade”.

Em comentário sobre as contribuições de Austin, como já apontado acima na definição de Tambiah sobre ritual, Peirano (2001: 28) chama atenção para o fato de que “determinados verbos são por sua própria natureza *performativos* e, neste caso, dizer é fazer (ver Austin 1962).”. Daí a importância de destacar a noção de brincar, de brincadeira, para o entendimento do mamulengo, e no caso deste capítulo, colocá-lo em relação com as outras brincadeiras que também compõem o contexto em questão. Pensado em termos de fato total (Mauss, 2003), o mamulengo possui uma amplitude semântica de tal ordem que nos permite perceber uma série de sentidos diferenciados. Por não operar num único plano de sentido, ele se vincula também a processos e a um tipo de reciprocidade não harmonioso. O mamulengo seria um fato total, pois, nele “exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais — estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo -; econômicas – estas supondo formas particulares de produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição —;

⁶⁵ “A língua francesa (nem a portuguesa) não possui expressões paralelas para *jeu* e *théâtre* (ou *pièce*) como o inglês (*to play*, *a play*) ou o alemão (*spielen*, *Schauspiel*). Uma dimensão importante da representação, o aspecto *lúdico*, acha-se assim excluída do imaginário da língua. Em contrapartida, o inglês joga lindamente com as palavras e noções (“*A play is play*”, BROOK, 1968: 157; “*The play’s the thing*”, *Hamlet*, II, 2), ao passo que o alemão concebe os atores como “jogadores do espetáculo” (*Schau-spieler*). Só expressões como *jogo do ator*, por exemplo, dão idéia da atividade lúdica. O recentíssimo termo *jogo dramático** reencontra, de maneira sintomática, a tradição espontânea e improvisada do jogo” (Pavis, 1999: 219). Para a discussão do jogo como elemento da cultura, ver Huizinga (2000). Na antropologia, em sentidos diferentes, diversos autores utilizaram metáforas e elementos do universo teatral e dos jogos para análises sociais, tais como: Goffman (1989), Geertz (1978, 1991, 1997) e Turner (1985, 1988, 1990, 1992).

sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam” (idem: 187). Assim, este exercício comparativo das brincadeiras, aparentemente no plano estético, porque a forma é um foco privilegiado, mas não somente, pois a entendo como algo pleno de conteúdo, estará nos fornecendo algumas chaves para a operacionalidade do mamulengo, de outros brinquedos e do sistema social no qual estão imersos.

Um primeiro entendimento para a noção de brincadeira é aquela mais óbvia conectada à função de divertimento, nos remetendo a um tempo anterior à popularização da televisão, por exemplo, quando estas manifestações eram as únicas opções de lazer na Zona da Mata. Como fica claro, nesta fala de Biu Tomás, o violeiro que cantou o repente do início deste capítulo ⁶⁶:

o povo... antigamente, aqui, essa região era a região da cultura mesmo, da enxada, do trabalhador da roça. O povo não tinha conhecimento com outra coisa, então a brincadeira era essa. Batia o sábado à noite, o domingo... aí era cavalo-marinho, mamulengo, ciranda, coco de roda e cantoria de viola. O maracatu existia, já existe há muito tempo, mas duns vinte anos pra cá foi que aumentou mais, o maracatu, o povo foi gostando do maracatu e hoje em dia o povo tem muita paixão por maracatu. Cê vê que na áreas da mata tem o nome agora a cidade do maracatu, terra do maracatu... o prefeito de lá botou... Aliança também é muito antes de Nazaré, cultura do maracatu. Ferreiros também tem maracatu. Timbaúba é que não tem. Parece que tavam ajeitando um pra lá, não sei se tem, não.... vou confirmar se tem maracatu na cidade de Timbaúba. Então aqui tem maracatu, tem parece que três ou quatro. Limoeiro não tem maracatu, em Limoeiro o povo não... Vem de Limoeiro, mas o povo não conhece. Feira Nova tem dois maracatus. Glória do Goitá tem dois, Vitória tem um... Vitória é muito grande, mas só tem um maracatu. Até o maracatu de Vitória é acompanhado com buzina. Buzina é um instrumento desse tamanho, de lata, que bota com... Não é com músico acompanhando, como os daqui. E eu acho até muito bonito, a entoação do músico... e aqui, nos maracatus aqui chamam “porca”, né? Ou cuíca, como eles queiram chamar. Aí o cabra vem... puxando ela. E o de lá, com essa buzina, que entoa

⁶⁶ Em entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

mais ainda, mais forte... eu gosto. Então... é isso. Aqui não foi como São Paulo, que toda vida teve coisas desenvolvidas, as coisas foram desenvolvidas mais do que aqui. Aqui era o povo da roça mesmo só tinha essas brincadeiras. Eu dancei muita dança, mais do que uma noite, era o cabra tocando num berimbau. Você conhece o berimbau? Aqui tem um menino que é muito bom no berimbau, ele mora aqui na... Cacetinho, a vila que tem aqui chamado Cacetinho, que é onde tem a corrida de jerico. Ele toca sanfona, mas primeiro ele começou no berimbau... muito bom, muito bom. Foi os maiores sucessos. Eu dancei muitas noites ele tocando berimbau e o cara batendo numa lata de querosene, era o zabumba, e a gente dançando.

Ainda atrelado ao significado de divertimento teríamos uma dimensão de “hobby”, de passatempo, entretenimento para aqueles que praticam as brincadeiras. O que coloca a brincadeira num lugar entre o diletantismo e a profissionalização. Alguns artistas se referiram a suas práticas como sendo uma espécie de “esporte”, como por exemplo numa entrevista com o rabequeiro Mané Gomes (nascido em 1918), de Glória do Goitá, quando familiares dele que assistiam à entrevista, o ajudaram a definir aquilo que ele faz⁶⁷:

Adriana: Por quê que o senhor gosta de brincar?

Mané Gomes: Porque eu gosto da brincadeira, toda vida eu gostei. [Alguém: "É esporte, né, seu Mané?"] Hum? [Alguém: "É esporte de nós, né?"] É... Aprendi a tocar sanfona. Aprendi a remendar oito-baixos... Agora, eu só não sei tocar cavaquinho, e o outro é guitarra. Violão, eu faço uns sambas...

Mas seria simplista nos determos nesta dimensão; mesmo que muitos artistas afirmem que é difícil viver exclusivamente do brinquedo, pois há muitos que ressaltam que foi através da brincadeira que conseguiram não somente ampliar seu universo cultural e financeiro, como principalmente puderam vivenciar através dela um processo de melhoria da auto-estima e, por conseguinte, da valorização de seu status social. Certamente, a ampliação desta capacidade de agregar valor também está em conexão com

⁶⁷ Em entrevista em Glória do Goitá-PE, julho de 2004.

os processos contemporâneos de valorização da cultura popular, como veremos no quinto capítulo. Como exemplo, trago aqui as palavras de Zé de Bibi:

Adriana: Por quê que você escolheu cavalo-marinho?

Zé de Bibi: Eu escolhi o cavalo-marinho porque foi o que tocou pra mim. Eu achei que aquela mensagem de figura, de cultura, só chegou pra mim o cavalo-marinho. Foi onde eu bati mais forte. Eu passei por mamulengo, não entendi. Entendi, mas não consegui. Passei por coco-de-roda, brinquei por muito tempo, mas não consegui. Passei pra ciranda, não consegui ir à frente. Passei pra cavalo-marinho, os números de cultura aumentou, o dinheiro foi dobrado e o moral, cresceu. Aí eu fiquei no cavalo-marinho até hoje estou. Porque foi onde mais rendeu a minha vida, em dinheiro, em força, foi em cavalo-marinho. Eu comprei gado, eu comprei terra, eu banquei parada... mobiliei, fiz casa... pintei e bordei com sobra de cavalo-marinho. Porque pra brincar pra pobre, eu pedia esmola pra dois... mas eu brincando pra rico, sobrava pra dez ou doze. Entendeu?

No entanto, a dimensão que gostaria de aqui aprofundar é a do universo específico de saberes, fazeres, técnicas e conteúdos artísticos, da utilização de “múltiplos meios de comunicação” e da “insinuação de significados”, para voltar a Tambiah, acima, que a brincadeira agrega, fazendo da Zona da Mata um caso interessante de ser observado. Acredito que entender o mamulengo como brinquedo é tentar compreender as particularidades que o fazem transcender a simples definição de teatro de bonecos. Por isso percebo que o funcionamento do mamulengo está diretamente relacionado ao modo como também funcionam as outras brincadeiras da região.

Para realizar esta tarefa tomei também por base o conceito de rede social, por considerá-lo um instrumento analítico eficaz para estudos em sociedades contemporâneas e de grande escala, relevantes principalmente para as situações onde não se configuram grupos permanentes ou comunidades definidas, o que se constitui o caso do mamulengo: “A noção de rede social está sendo desenvolvida na Antropologia Social tendo em vista a análise e descrição daqueles processos sociais que envolvem conexões que transpassam os limites de grupos e categorias” (Barnes, 1987: 163). Esta idéia foi desenvolvida e

aplicada por antropólogos, especialmente, da Escola de Manchester, sob a orientação de Gluckman, interessados em estudar as relações políticas locais, tais como Barnes (1987) e Bott (1976), autores que me ajudaram a delimitar o campo de observação, fornecendo-me parâmetros para emoldurar a análise de ações sociais, fundamentais neste trabalho. “Estes conceitos enfatizam a observação das características das ligações entre indivíduos, uns em relação aos outros, como forma de explicar a opção em ação social e os motivos pelos quais um indivíduo escolhe, em um contexto específico, um curso de ação e não outro.” (Feldman-Bianco, 1987: 27). Entendo que para uma análise eficaz do mamulengo, a melhor escolha não seria isolá-lo na intenção de criar um corpus único, mas sim, colocá-lo em relação dentro do universo de brincadeiras do qual ele faz parte.

Minha intenção era construir esta “rede egocêntrica” (Barnes, 1987: 167), porque centrada nas relações de Zé de Vina. Tramada para sempre retornar a ele, e por isso “limitada” pelas indicações dele, esta rede permitiu a construção de “modelos de informantes” (idem: 171) que delimitassem relacionalmente meu raio de análise. Assim, seria posto à prova a hipótese de que o mamulengo, como fio de Ariadne que me conduz nesse labirinto de relações, é construído em harmonia com o universo estético e contextual desta rede. Observando esta rede de artistas, percebi a existência de interesses comuns em relação às políticas culturais locais, tais como a contratação para apresentação em festas, negociação permanente com as secretarias de cultura local, acordos para apoiar candidatos em campanha política, isto num plano objetivo, factual. Num outro plano, tais artistas compartilham de recursos de legitimação, ou seja, de reconhecimento público, tanto pela platéia que os assiste, quanto entre eles próprios, que detêm conhecimento do brinquedo. Esta rede também se reflete nos recursos técnicos e estéticos compartilhados que utilizam no funcionamento dos brinquedos, transmitidos oralmente e através da observação. Dentre esses recursos refiro-me: a personagens, repertório de canções e estrutura musical; à presença de artistas comuns que transitam entre vários grupos e brinquedos; e ao universo textual de improvisação, como, por exemplo, as loas, e alguns textos fixos, memorizados oralmente pelos atores. Optei por destacar desta relação a permeabilidade entre o mamulengo e o cavalo-marinho, por serem duas manifestações que possuem um forte componente teatral.

Outro aspecto que será ressaltado é a presença do circo, da rádio e, atualmente, da televisão tanto como alternativas de diversão, quanto como veículos para transmissão de técnicas, deslocamentos e divulgação destas brincadeiras. No caso específico do circo, a participação de alguns artistas em algum momento de suas histórias de vida neste empreendimento revelou-se como uma fonte importante de recursos técnicos e artísticos que foram acrescentados nas brincadeiras que agora realizam, como veremos.

2.1. O mamulengo e o cavalo-marinho.

Antes de entrarmos diretamente nesse assunto, preciso fazer uma ressalva a respeito do tipo de cavalo-marinho que estará sendo analisado aqui. Encontrei dois tipos de diferenças regionais nos cavalos-marinhos na Zona da Mata⁶⁸. O primeiro situa-se na localidade onde se encontra uma tradição mais forte de rabequeiros, fato verificado nos estudos realizados por lá nos últimos anos (Murphy, 1994; Abreu & Pacheco, 2001; Acselrad, 2002; Oliveira, 2006). É uma região mais ao norte, quase fronteira da Paraíba, onde cidades como Aliança, Ferreiros e Condado são referências importantes. Poderíamos trabalhar com a hipótese de que talvez haja diferentes “sotaques”⁶⁹ de cavalo-marinho na região, em consonância com as diferenças intra-regionais da Zona da Mata, como apontamos no primeiro capítulo. A sonoridade deste tipo de cavalo-marinho tornou esta brincadeira conhecida fora da Zona da Mata, e fora do contexto acadêmico, tendo influenciado grupos como Mestre Ambrósio, e ainda o artista Antonio Nóbrega⁷⁰. Como já relatado no primeiro capítulo, tive a oportunidade de assistir a uma apresentação

⁶⁸ Vale lembrar que na Paraíba também encontramos o cavalo-marinho, que se caracteriza diferentemente do de Pernambuco. Um exemplo musical deste cavalo-marinho pode ser encontrado no CD Cavalo-Marinho da Paraíba (ed. Tradisom – Portugal), produzido por Samuel Araújo, volume 12 da Coleção A Viagem dos Sons.

⁶⁹ “Sotaque” é o termo utilizado no Maranhão para distinguir diferentes estilos, ritmos de bumba-meu-boi na região. Por exemplo: sotaque de zabumba, de orquestra, de matraca, de Pindaré. Tomei a liberdade de utilizar o termo nesse caso.

⁷⁰ Exemplos musicais deste tipo de cavalo-marinho podem ser ouvidos nos seguintes discos: Música do Brasil (ed. Abril), projeto com direção de Hermano Vianna e Beto Villares, cd 3, faixa 17 (cavalo-marinho Boi Pintado, de Aliança), cd 4, faixas 4, 20 e 30 (cavalo-marinho Boi Pintado, de Aliança); Luiz Paixão: Pimenta com Pitú (ed. Outro Brasil), produzido por Renata Rosa (2005), faixas 1, 4, 6, 11, 12, 15; Mestre Salustiano: Sonho da Rabeca (ed. Cavalo-Marinho), produzido por Toni Braga (1998), faixas 3, 4, 7, 12; Mestre Salustiano: Cavalo-Marinho (ed. Cavalo-Marinho), produzido por Toni Braga (2001); As Músicas de Rabequeiros (sem editora), produzido por Agostinho Lima (2002), faixa 2 (cavalo-marinho de Biu Roque), faixa 19 (Siba e cavalo-marinho de Biu Roque); Mestre Ambrosio (ed. Rec Beat discos), produzido por Lenine, Suzano e Denilson (1995), faixa 6 (cavalo-marinho do mestre Batista).

deste primeiro tipo de cavalo-marinho, em agosto de 1999, em Recife. O segundo tipo de cavalo-marinho é o que encontrei na região onde trabalho, e é nele que está baseado este estudo.

Zé de Vina faz comentários a respeito das diferenças regionais do cavalo-marinho:⁷¹

Pra isso você vê, os cavalo-marinho são diferente; o cavalo-marinho dessa região aqui brinca de um jeito, aqui dessa região de Lagoa do Itaenga, Vitória, Chão de Alegria, Apoti, Glória do Goitá, os cavalo-marinho são diferente. Já brinca num outro sistema mais agradável. Lá são mais melhor de música, pra apresentar figura são diferente daqui. Agora, as música lá já é mais diferente.

Também Biu Tomás fala destas diferenças⁷²:

Biu Tomás: eu morei numa cidade numa cidade por nome de Ferreiros, que fica após o município de Timbaúba, piquinininha... e lá existe cavalo-marinho. Só que o cavalo-marinho de lá já muda um pouco do daqui: o daqui é batido com zabumba, lá é com pandeiro e uma bexiga de boi seca, cheia de ar, amarrada. Aí o cara bate no pandeiro, o cara bate com a bexiga aqui... É uma tacada tão grande que quem... no silêncio da noite, você escuta com meia-légua.

Adriana: E a rabeca?

Biu Tomás: A rabeca tem no cavalo-marinho.

Adriana: Mané Pitunga você conheceu, então, né?

Biu Tomás: Conheci, conheci. Ele era amigo meu.

Mané Pitunga, importante fazedor e tocador de rabecas, falecido em 2003, de Ferreiros, na Mata Norte pernambucana, nos conta em Abreu & Pacheco (2001: 18 – 22), tocava rabeca tanto nos cavalos-marinhos quanto nos babaus e bailes de forró. Babau é o outro termo para mamulengo na Paraíba, mas também nessa região de fronteira entre este

⁷¹ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

⁷² Em entrevista, em lagoa de Itaenga, junho de 2004.

estado e Pernambuco. É bem provável que existam diferenças entre o babau e o mamulengo, fato que só pude constatar no encontro com Terezinha, moradora de Chã de Oiteiro, próximo a Buenos Aires, que foi o município mais ao norte em que estive, e mesmo assim, ela não se referia ao termo babau, mas sim, alternava entre os termos mamulengueiro e presepeiro. Terezinha, hoje violeira, tem guardado em sua casa o baú de bonecos que pertenceu a seu pai, já falecido. Seus irmãos brincam com os bonecos vez ou outra, e conheciam o mamulengo de Zé de Vina. Realmente, alguns personagens eram diferentes, apesar de manterem muitas semelhanças.

O mamulengo e o cavalo-marinho possuem uma ampla variedade de personagens fixos, mais conhecidos como *figuras*; estas se apresentam em *passagens* características, que são os enredos, as histórias que serão improvisadas. Também são notadas as *loas* correspondentes a personagens ou a situações determinadas. Há muitas correspondências e influências entre os personagens destes brinquedos, sendo que no cavalo-marinho há a utilização de máscaras, enquanto que no mamulengo a utilização é de bonecos de madeira. Alguns estudiosos da máscara na contemporaneidade (Soares, 1999), fazem associações em relação às técnicas de utilização de máscaras e de bonecos, como se seguissem princípios semelhantes. A relevância desse destaque comparativo com o cavalo-marinho para a investigação apóia-se, entre outros aspectos, nas semelhanças contextuais e, em alguns momentos, estruturais, tais como: seqüência de passagens curtas, enredos que são improvisados no momento da apresentação; entremeio de músicas entre as cenas; temas musicais específicos para os personagens; presença de conjunto musical executando a música ao vivo; mesma temática de passagens; a comicidade como destaque na representação; conhecimento do brinquedo transmitido oralmente e através da observação; duração do tempo de apresentação em geral, “tradicionalmente” a noite toda; mesmo tipo de contratos, etc. Algumas destas características e relações também se estendem a outras manifestações da Zona da Mata, como: cocos, emboladas, repentes, maracatus rurais, cultos de jurema e xangô, presepes, São Gonçalo, fandango, ciranda, etc.

Tanto o cavalo-marinho, quanto o mamulengo têm como presença fundamental a música executada ao vivo: no mamulengo a formação é de um oito baixos (sanfona),

bombo, triângulo, pandeiro e ganzá; no cavalo-marinho é constituída pelo *banco*⁷³, na formação de rebeca ou rebeca (instrumento de cordas friccionadas, confeccionados, muitas vezes, por seus próprios tocadores, e pode-se dizer que é semelhante a um violino)⁷⁴, mineiro (espécie de ganzá), baje (espécie de reco-reco de taboca) e pandeiro. No mamulengo e no cavalo-marinho o repertório musical é composto pelos *cocos*, pelos *baianos*, pelas *toadas* e pelos *sambas*. Este último, no caso do cavalo-marinho, também corresponde à dança e atuação de determinados personagens. Já no caso do mamulengo, refere-se à música e ao movimento de alguns personagens, mas também aos bonecos, na distinção entre os bonecos “principais” e os de “samba”, que não significa serem considerados “secundários” aos demais, mas que indicam uma maior mobilidade na correspondência entre o boneco em si e o tipo por ele representado, como me explicou Zé de Vina, em entrevista sobre os bonecos em 1999⁷⁵. No maracatu a expressão “sambar maracatu” é um indicativo de tocar a música no maracatu, mas também de dançar e realizar os movimentos específicos, bem como um sinônimo para “brincar de maracatu”. No coco se diz o mesmo da dança, “sambar o coco”.



27. Banco do cavalo-marinho de Zé de Bibi (Mané Gomes, Manivinha, Hermogênio e Biu de Sabida)

A relação com a platéia no cavalo-marinho é tão importante quanto no mamulengo, e tem como base a utilização de princípios cômicos explicados na idéia de

⁷³ O *banco* é como é chamado o conjunto musical no cavalo-marinho, e refere-se também ao banco onde ficam sentados os músicos durante a brincadeira. O espaço cênico da representação e a movimentação dos atores na dança tomam como referência a posição do banco na arena (Murphy, 1994; Acselrad, 2002).

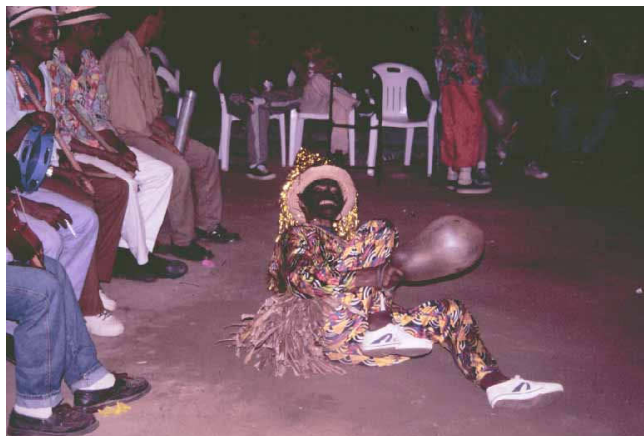
⁷⁴ Encontrei também rebecas que eram violinos, como a rebeca de Biu de Clara (Severino Henrique da Silva), que tocou no cavalo-marinho de Feira Nova. Ele me disse que sua rebeca era um “violino francês”.

⁷⁵ São alguns bonecos de “samba”: a família de Simão, Chico da Porca e Bianô, Frevo, Praxédio e Ritinha, Sacristão Tobias, Nêga, Guia, Joaquim Bozô, Limoeiro, João Redondo da Alemanha, Velho Gangrena, Fiscal, Caso Sêrio, Violeiros, Tapagem de Cachoeira e Cachoeira Tapada, Viúva, Seu Prutuco, Bambu, Zangô, Flor do Mundo, Seu Angu, Vila Nova, Paiça, Xôxa, Doente, Bona Faca, Peleção, Viva e Mendonça.

que “dinheiro, mulher e gente é que bota o samba pra frente”, como já foi apontado em relação ao mamulengo. O público das regiões destes brinquedos tem intimidade com os bonecos e com as figuras, sabendo como se comportar nas diversas situações propostas nas apresentações. Esta platéia dá legitimidade aos brinquedos, elegendo e reconhecendo seus brincantes mais eficazes. Como o mamulengo, o cavalo-marinho também é constituído para durar a noite toda, quando os contratos são realizados nos sítios ou acompanham o calendário das festas oficiais e religiosas dos municípios. Também estão postas as mesmas questões de circulação por outros circuitos, a transformação dos formatos das brincadeiras e as novas formas de empresariamento.

Apesar de serem totalmente singulares e distintas, há muitas semelhanças e aproximações entre essas brincadeiras. O personagem do *Mateus*, por exemplo, pode ser enfocado como mais um ponto de aproximação e de distanciamento entre o cavalo-marinho e o mamulengo. Este personagem é extremamente importante no que, ousadamente, poderíamos chamar de “cultura cômica popular nordestina”, e que tratei mais amplamente em Alcure (2001). Dos personagens do populário nordestino, talvez o Mateus seja, hoje, um dos mais ricos e conhecidos. Altimar Pimentel em texto para *Vida & Arte*, sem data de publicação, intitulado “Vaqueiros, Heróicos e Sagazes” faz um breve estudo desse personagem no cavalo-marinho:

“Descendente da melhor estirpe de zannis da Commedia dell’Arte como Arlequim, conserva, principalmente deste, o caráter diabólico que deu origem a seu nome – Hell Köning – Hell King – Arlequim: rei dos infernos. Ladino, debochado, irreverente embora o Mestre seja o diretor do espetáculo e comande as ações dos integrantes do grupo com apitos, é o vaqueiro Mateu quem faz entrar os personagens – humanos, fantásticos e animais – e também os expulsa a bexigadas. Canta, dança, improvisa falas e situações dramáticas e, sobretudo, provoca o riso”.



28. Martelo, o Mateus do cavalo-marinho de Biu Alexandre, brincadeira no Poço da Panela, Recife-PE, agosto de 1999.

A representação do vaqueiro, ainda segundo Pimentel (idem: 1), “personagem central do chamado folclore do ciclo do gado”, tem a identificação imediata com o público provocada por seu imenso carisma e presença recorrente no imaginário nordestino. Também Barroso (1996: 93-96) trata do Mateus nos reisados do Ceará:

“O Mateus representa o mundo invertido. Parodia com a galhofa todos os rituais, sejam religiosos ou guerreiros, do Reisado. Senta no trono do Rei. Ao contrário das demais figuras que seguem cegamente as ordens do Mestre e têm lugar fixo na articulação espacial do Reisado, o Mateus goza de total liberdade de movimentos para representar seu papel e interferir na função. Pilheria e brinca com a platéia (o que é interdito ao restante do figural). É a alegria do Reisado (...). O Mateus é um sujeito astucioso, tipo Pedro Malazarte, Cancão de Fogo, João Grilo, personagens da literatura de cordel, nos quais ele se inspira. Tem parentesco com o Arlequim e o Brighela, da Comedia Dell’arte, pois ambos derivam da mesma tradição popular medieval”.

No mamulengo, entretanto, não possui exatamente essas características, mesmo sendo uma referência a esse personagem, tal como existe no cavalo-marinho. No mamulengo, o Mateus pinta o rosto com farinha branca, no cavalo-marinho, com carvão. As funções do Mateus no mamulengo são responder às loas e completar os versos ditos

pelo mestre por intermédio dos bonecos, além de “servir de escada”⁷⁶ para algumas passagens, mantendo-se em posição secundária, quase de reverência aos bonecos. No caso do mamulengo, as interferências do Mateus auxiliam o mestre no desenvolvimento de suas ações cômicas com os bonecos, funcionando também como ponte entre estes e o público. Ele torna-se uma espécie de “apresentador do mamulengo”, segundo explicações de Zé de Vina e Zé Lopes.



29. Armando, o Mateus do Mamulengo Riso do Povo, contracenando com Praxédio, agosto de 1999.

Merecem destaque nesta comparação as numerosas loas compartilhadas, que se repetem em ambas brincadeiras. Alguns versos do cavalo-marinho são usados no mamulengo e, provavelmente, vice-versa, com determinados personagens, mas isto é variável no seguinte sentido: as loas, por exemplo, de Mororó e Machado, dois personagens do cavalo-marinho, podem ser usadas, por exemplo, no Caroca, que é um personagem tanto do cavalo-marinho quanto do mamulengo, ou nos Violeiros, personagens do mamulengo, ou ainda no Simão, também personagem do mamulengo, etc. Não necessariamente as loas do Caroca do cavalo-marinho serão usadas no Caroca do mamulengo. Mesmo que o personagem e sua passagem sejam os mesmos, isto é bem variável. Mas, com certeza, podemos afirmar que há um repertório imenso de loas e textos que se repetem. Suspeito que essa variação possa ser decorrente não só da dinâmica entre o que é fixo e o que é improvisado, mas de uma necessidade de se

⁷⁶ A expressão “servir de escada” tem uso freqüente no teatro cômico para designar a função primordial do ator que serve de contraponto para o outro ator cômico realizar suas ações.

apropriar criativamente e surpreender, de modo a deixar sua marca na brincadeira, como nos deixa escapar Zé de Bibi:⁷⁷

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

Zé de Bibi: Tem.

Adriana: Um sabe o quê que tem que dizer pro outro...

Zé de Bibi: É.

Adriana: Como é que aprende isso, que sabe responder?

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

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

Zé de Bibi: Você aprendeu com outro. Mas aquilo ali é uma loa que o povo pode xingado, né? "Seu Fulano tem aquilo porque é meu..." E eu não quero criar uma brincadeira aprendendo dos outros. Eu quero criar meu. Embora que eu tenho uma idéia, mas eu mudo. Que é por modo de depois o cabra dizer: 'Aquilo ali é dele, ele criou...' Então é isso que a gente quer. E eu faço.

Brincantes de cavalo-marinho antigos, como João Picica (nascido em 1916), Generino (nascido em 1941), Zé de Bibi (nascido em 1942), Biu de Sabida (nascido em 1932) e Zé Preto (nascido em 1940), possuem um repertório extremamente variado, e por isso também são reconhecidos como sendo bons artistas. Por exemplo, Mané Barros, dono de um cavalo-marinho e de um maracatu, em Lagoa de Itaenga, atesta essa qualidade:

O melhor brincador de cavalo-marinho que a gente acha que tem agora, no país, da região, do mundo em geral, é um cidadão chamado João Picica. Se chegar em Feira Nova, essas palavras é dito. Um cidadão chamado Zé Preto, de Feira Nova. São dois, agora nessa região. E um cidadão Generino Carlos, que mora aqui perto. Só tem esses três. E os outros todos ele brinca, viu? Todos eles brinca o cavalo-marinho, mas super

⁷⁷ Em entrevista em Lagoa de Itaenga-PE, julho de 2004.

*folgazão só tem esses três agora... Quatro com Odilon Chagas... tem Odilon Chagas também, lá em Feira Nova... que ele brinca mais eu, que é compadre meu, compadre Odilon... É os quatro que nós vê que brinca cavalo-marinho agora.*⁷⁸

É muito comum haver comentários deste tipo, onde se reconhece e se avalia a qualidade de um folgazão. Como estou tentando esclarecer, há um universo crítico compartilhado bem definido, tanto entre os artistas quanto entre o público capaz de analisar a brincadeira, seja através do repertório de loas e texto, como pelo virtuosismo musical, ou ainda a capacidade de dançar e movimentar-se. No trecho desta entrevista, Zé Preto, que é famoso pelas “27 tesouras” de cavalo-marinho que sabe “cortar”,⁷⁹ e que conheci brincando no cavalo-marinho de Mario Rato, em Feira Nova, cita a preferência do público em vê-lo colocando determinadas figuras. É recorrente ouvirmos durante uma apresentação de cavalo-marinho, que as pessoas estão ali para ver, por exemplo, o Liberal de fulano, o Valentão de sicrano, o Mororó e Machado de beltranos, isso está relacionado, entre outros aspectos, à capacidade daquele folgazão em dizer as loas e as seqüências textuais correspondentes àquela cena. O mesmo ocorre no mamulengo como veremos na análise do processo de legitimação de um mestre.

Zé Preto: Ah, tem que fazer... tem que fazer. Tem que fazer, eu já brinquei cavalo-marinho... eu já brinquei cavalo-marinho junto com esse aí mesmo, de chegar em lugar e o cabra, o povo diz assim: ‘Eu só quero ver figura de João Picica e Zé Preto... E de mais ninguém’. O pai dele tinha um cavalo-marinho, e entonce eu fui sair daqui pra lá pra Passira, pra brincar com ele... Quando foi de madrugada fui obrigado... o pai dele me chamar e dizer a mim: ‘Você... Agora bem cedo, vamos estar pedindo a você, que você bote o Pelejão. Que só quem conhece o Pelejão aqui é o dono da casa, porque já viu você botar. E até hoje aqui ninguém conhece’. E eu fui obrigado a botar. E botei. Quando acabei de botar, o pai dele me disse: ‘Você não me deixa de botar essa

⁷⁸ Em entrevista, em Lagoa de Itaenga-PE, julho de 2004.

⁷⁹ “Cortar tesouras” é a expressão que designa a dança característica do cavalo-marinho.

*figura aqui mais nunca. Enquanto a gente brincar você tem que botar essa figura bem cedo'. E eu fiquei trabalhando com essa figura. Tá ele aí pra dizer.*⁸⁰

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

Caroca (cavalo-marinho de Feira Nova)⁸¹:

Cantam: Boa Noite, seu capitão (x2)/ O senhor mandou brincar / O Caroca eu vou chamar / De modo deu brincar / O Caroca eu vou chamar / Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14)

(pausa, nada acontece, recomeça a música)

Cantam: Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 9) (Apito)

Caroca: Nessa viagem eu vi Salina / Na outra eu vim de ser rei

⁸⁰ Em entrevista, em Feira Nova-PE, julho de 2004.

⁸¹ Ouvir faixa 2 do CD em anexo.

Com a chave do sacrário me tranquei / Chegou Mateu Velho do Rosario
 Com dez canção na gaiola / Com vinte da parte de dentro / E dezenove da parte de fora /
 Que diabo é nove, que dez não ganha / Bate na jaca da velha melonha / Cabelo ruim de
 estopa / Teu pai na carreira e tua mãe?

Capitão: Nas popa!

Caroca: Se eu fosse o governador / Fazia uma separação / Na várzea plantava roça / E
 navalha de algodão / Pegava os meninos menor / E levava pra comunhão / Pra que o
 senhor mandou me chupar aqui na casa desse cidadão, daqui vizinho?

Capitão: Chamei pro senhor botar um bonito papel... entendeu? Eu quero saber se o
 senhor sustenta família?

Caroca: Sustento a minha e a sua, e uma casinha na rua.

Capitão: e outra naquela Alegria!

Caroca: é na Chã de Alegria!

Capitão: A pois pronto! vamu simbora! (Apita)

Cantam: Ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14)

Capitão: Ô seu Caroca!

Caroca: Pronto!

Capitão: Mas o que o senhor tá fazendo por essas horas aqui?

Caroca: Gozando as melhor desse distinto casamento, desse distinto casamento, com
 ordem de nosso delegado do município de Glória o Goitá! Aqui minha caderneta, que eu
 não ando de cara não!

Capitão: E não?

Caroca: Não!

Capitão: E com isso o senhor sustenta família?

Caroca: A minha e a sua, e uma casinha na rua.

Capitão: E o senhor não tá mentindo não?

Caroca: Não!

Capitão: Então diga outra vez!

Caroca: Vivo dando louvor aos divinos Santo Reis!

Capitão: (Apita)

Cantam: Ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14) (Apita)

Capitão: Ô Caroca!

Caroca: Pronto!

Capitão: Sabe o que eu quero agora?

Caroca: Sim senhor!

Capitão: Umas loas da sua terra!

Caroca: Umas loas das minhas terra... e eu saberei dizer? / Pois: boa noite meu povo todo / Que eu cheguei dando louvor / Nesse campo de fulô / Louvado seja meu deus / Procure outro como eu / Que preste melhor serviço / Melhor deixar disso não quero ser mais...

Capitão: Mateus!

Caroca: No alto da Eternidade / Suspende deus poderoso / Eu acho muito custoso / Se formar outra trindade / Outra nova idade / Outra nova geração / Outro sol e outra lua / Outra Eva e outro...

Capitão: Adão! (Apita)

Caroca: Baiano!

Cantam: Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 14) (Apita)

Capitão: Desejo saber se você é casado, amigado, ou tem família?

Caroca: Eu nem sou casado, nem sou solteiro, nem sou amigado, nem sou enrascado, nem tenho xodó de lado! Mas lá em casa mulher e menino há de punhado!

Capitão: Por que?

Caroca (João Picica) corrigindo discretamente: De que jeito Caroca?

Capitão: De que jeito que tu é?

Caroca: De que jeito? Me ajuntei com uma neguinha da tereíinha, que chegou lá em casa com um menino com três dias de nascido.

Capitão: Três dias de nascido?!

Caroca: Três dias de nascido!

Capitão: Mas o que seu Caroca!

Caroca (João Picica) “soprando”: Trabalha com você?

Capitão: Trabalha com você?

Caroca: Trabalha comigo mulheres e filhos!

Capitão: Tudo?

Caroca: Tudo!

Capitão: Mas menino, gostei de ver!

Caroca: Perfeitamente!

Capitão: Perfeitamente... quer dizer o outro tá aqui...

Caroca: Perfeitamente!

Capitão: Mas o menino não veio hoje?

Caroca: O menino não veio não, tá doente, não pode vir hoje.

Capitão: Tá doente, com dor de barriga?

Caroca: Tá com dor de barriga, tá com a minha véia. Eu posso dizer a loa da minha véia?

Capitão: Pode, pode, 18 vezes.

Caroca: A minha véia não veio também, porque deu uma dor de barriga, sabe como é.

Capitão: Eu tou entendendo, sei sim senhor.

Caroca: Despejou uma trilha de menino (risos).

Capitão: Hei tá danado!

Caroca: Despejou uma trilha de menino, tá por lá e não pode vir agora. Então eu tenho que dizer a loa dela.

Capitão: Tá certo, tem que dizer!

Caroca: Capitão!

Capitão: Pronto!

Caroca: Mande virar as águas que depois eu quero dizer a loa da minha véia!

Capitão: (Apita)

Cantam: Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 9) (Apita)

Caroca: Que que o senhor deseja de mim?

Capitão: Você disse uma loa então eu quero que você diga loas pela sua mulher.

Caroca: Pela minha velha...a minha mulher é muito decente... é... (ri)

Cavalo que ia na sela / Ou anda abaixo ou esquipa / A moça por ser donzela / Por natureza é bonita / Merece ser amarrada com trinta laço...

Capitão: De fita!

Caroca: Minha... meu véio é feio que grita! ... baiano...

Cantam: Ô lá vem Caroca, Capitão, lá vem Caroca, ô chegou Caroca, Capitão, lá vem Caroca (x 6) (Apita)

Caroca: Capitão!

Capitão: Pronto!

Caroca: Pronto eu vou saindo, tá ouvindo?

Capitão: Tou ouvindo.

Caroca: Você sabe quem é que tá na rampa?

Capitão: Só você me dizendo.

Caroca: O senhor quer saber?

Capitão: Quero

Caroca: Quer mesmo?

Capitão: Quero!

Caroca: Liberal!!!

Capitão: Liberal, né! Então tá certo, chame ele pra cá!

Caroquinha e Catirina (Mamulengo Riso do Povo, de Zé de Vina, de Lagoa de Itaenga)⁸²

Zé (apita): Vamo lá rapaziada ! Tá na hora de começa o nosso movimento, tá na hora de nosso trabalho. Deus na frente, nós na guia, acompanhado com Deus e a Nossa Virgem Maria ! uma musiquinha seu mestre ! (apita)

(música) (apita)

Bem rapaziada, cumprimentando a todos que são da minha obrigação, vamos apresentar aqui nosso mamulengo Riso do Povo, de Lagoa do Itaênga de Zé do Rojão. Tudo bem. Vamo mestre, um baianozinho, abra a porta d'água que só quero baiano !

(música) “Eu vinha por aqui / que mandaram me chamar / eu vinha por aqui / que mandaram me chamar / balabá mineiro china, mineiro china boi balabá / balabá mineiro china, mineiro china, boi balabá / Anda meu mestre vai ver / anda pro povo ver / Mateu nêgo velho tu vai ver / arrasa pro povo / Mateu nêgo velho tu vai ver” (apita)

Caroca: Diz boa noite meu povo todo / que eu cheguei dando louvor / neste campo de fulô / louvado seja meu Deus / Se achar outro como eu / que preste melhor serviço / diz logo, deixemo disso não quero ser mais...

Mateus: Mateu!

⁸² Ouvir faixa 3 do CD em anexo.

Zé :(apita) (música) “eu não vinha por aqui / eu não vinha por aqui / ela mandou me chamar /leleô / ela mandou me chamar / num vinha por aqui / hei, hei” (apita)

Caroca: Mateu boa noite! / cumprimentando a todos que são da minha obrigação / chegou Caroquinha do velho do Rosário / com dois canção na gaiola / um da parte de dentro e outro da parte...

Mateu: De fora!

Caroca: Que diabo é nove / que dez num ganha / batesse na jaca /do velho melonha / cabelo ruim de estopa / teu padrinho na carreira/ e tua madrinha...

Mateu: Nas popa!

Caroca: ô ‘teu, chegasse ? Chegasse ô ‘teu ?

Mateu: Cheguei.

Caroca: Eu também cheguei, há, há, há. (apita) (música) “Olha vem do bananeiro vem do bananal / oi mandou chamar (x 4)” (apita)

Catirina: Ave Maria, minha nossa senhora, ô Mateu, tu também tá aí, Mateu ?

Mateus: Tô aculá !

Catirina: Ave Maria, cheguei, cheguei com uma coceira nos avoalho, tô toda me coçando, tô toda me desmantelando, uai ! Virge Nossa Senhora !

Caroca: Que enxerimento é esse, nêga. Nêga sem vergonha, respeita teu marido. Mulher sem vergonha, mulher de cornico ! Sou eu Caroquinha do Rosário, mulher, tu me...

Catirina: Deixa da tua besteira homi ! Olha casca muito de mim, porque... da carne eu num tomo. Deixa da tua besteira. Ô Mateu ! E aquilo nadinha ?

Mateus: Nada.

Catirina: Nadinha ?

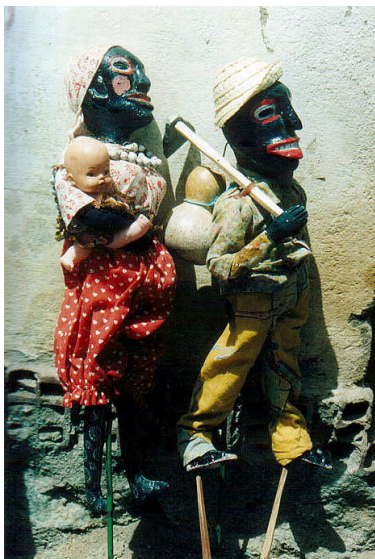
Mateus: Nada.

Catirina: Então empurra o pé. (apita) “Olha a bananeira vem do bananal / oi mandou chama (x6)”.

Caroca: Ô cheiro de samba ! ô nêga vadia da gota serena ! ô Mateu vai trocar as nega ?

Mateus: Bora.

Caroca: Nunquinha ! Sabe que num vou nunca ! num dá pra tu não como dá pra mim. Vem sem calça, sem zova(?), sem macacão. Vem nuínha com a mão no bolso. (apita)



30. Caroquinha e Catirina - bonecos de Zé Lopes

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

O segundo ponto refere-se às loas e ao texto, onde podemos notar as características que apontamos nos parágrafos acima. Algumas loas são as mesmas, e são respondidas pelo companheiro de cena, que as completa com a última palavra do verso, tais como: “diz boa noite meu povo todo / que eu cheguei dando louvor / neste campo de fulô / louvado seja meu Deus / Se achar outro como eu / que preste melhor serviço / diz

logo, deixemo disso não quero ser mais... / Mateu!”, ou “Mateu boa noite! / cumprimentando a todos que são da minha obrigação / chegou Caroquinha do velho do Rosário / com dois canção na gaiola / um da parte de dentro e outro da parte... / De fora”, ou “Que diabo é nove / que dez num ganha / batesse na jaca /do velho melonha / cabelo ruim de estopa / teu padrinho na carreira/ e tua madrinha.../ Nas popa”. As variações são irrelevantes, uma palavra ou outra diferente, gênero de algumas palavras, etc.

O terceiro ponto de semelhança refere-se ao enredo: Caroca, um trabalhador rural, negro, casado, se apresenta na brincadeira dizendo loas. Neste registro do cavalo-marinho ele chega sem a sua esposa, mas mesmo assim, diz as loas por ela. No mamulengo, ele vem acompanhado da esposa que diz suas próprias loas. Em comum temos o fato delas terem muitos filhos, e há destaque para o exagero dessa quantidade, como na expressão: “despejou uma trilha de menino”. Infelizmente nesse registro do mamulengo, não está explícita a quantidade de filhos, mas Catirina se apresenta segurando uma criança ao colo e em geral tem barriga protuberante, indicando gravidez; juntos tiveram mais ou menos “116 meninos, de uma mesma barrigada”⁸³.

O quarto ponto seria em relação à movimentação. Caroquinha e Catirina são os bonecos que dão início ao mamulengo, como no cavalo-marinho, só que logo depois do “mergulhão”⁸⁴, ou depois da entrada de Mateus, Bastião e Capitão. O boneco Caroquinha costuma apresentar-se carregado de instrumentos utilizados nas tarefas de roçado, como, por exemplo, cabaça para colocar água, enxada, gaiolas. É um boneco de vara, cujas pernas podem ser manipuladas executando movimentos frenéticos, como se dançasse; no

⁸³ Testemunhei este texto em diversas brincadeiras, e Zé de Vina o comenta em entrevista sobre os bonecos, realizada em 1999.

⁸⁴ “Mergulhão”, “margulhão”, “marguío”, ou ainda o “tombo do marguío”, é uma dança em círculo, que dá abertura ao cavalo-marinho, uma espécie de aquecimento, onde os dançarinos se desafiam, como num “jogo de compra” na capoeira. Observando os cavalos-marinhos desta região, atestei que existem variantes do mergulhão, como se a dança evoluísse para outras movimentações, como explica Biu de Sabida, em entrevista, em Lagoa de Itaenga-PE, em julho de 2004: “*Margulhão? Olhe, cada uma chamada do margulhão é uma dança. Olhe, começa no margulhão. ‘Oi, margulhão... margulhão,’ é uma dança. ‘Oi, eu sou filhinho de mamãe’, é outra dança, é outro modo. Outro, ‘Pisa a fulô’, é outro modo. Outro, ‘Pisa no pé’, é outro modo. Outro, ‘Mostre pra ele’, é outro modo. Outro, ‘Borboleta dentro da fuôl’, é outro modo. ‘Oi, margulhão... margulhão.’, é outro modo. Outro... ‘Pisa-pilão’, é outro modo. Outro... ‘Rojão, rojão... batuquê é margulhão’, é outro modo. ‘Peneirão, peneirão’, é outro modo. Outro, ‘Sou filhinho de mamãe.’, é outro modo. ‘Borboleta dentro da fulô’, é outro modo. ‘Avoa e peguei na casca do pau’, é outro modo. ‘Bota a faca nele’, é outro modo. ‘Mostra pra ele, Mané’, é outro modo. ‘Oi, lá vem... lá vem’...”. Poderíamos afirmar que o mamulengo também tem seu momento de aquecimento, quando os tocadores executam uma série de músicas antes da entrada dos bonecos que dão início à brincadeira.*

dizer local, vem “cortando tesoura”, o passo de dança significativo do cavalo-marinho e que é realizado pelos personagens nos momentos de chegada, finalização e nos entremeios musicais. Sua mulher, Catirina tem a mesma manipulação.

Zé de Vina conta em entrevista sobre os bonecos, em 1999, que aprendeu essa passagem com Sebastião Cândido. Zé Lopes conta, também em entrevista no mesmo ano, que conheceu as versões de Luiz da Serra, Severino da Cocada, João Nazaro, Zé Grande e Zé de Vina, e que todos a colocavam de forma semelhante. Podemos estar diante de um universo compartilhado de longa duração, sendo impossível afirmar se a passagem é originariamente do mamulengo, ou do cavalo-marinho. No entanto, podemos dizer que a passagem reforça o contexto da vida social rural da região, como explica Zé Lopes⁸⁵:

o Caroquinha, e Catirina que é a esposa dele, é um dos trabalhador da fazenda, ele é trabalhador da roça, onde ele sempre traz enxada, uma cabaça que ele carrega água, e ele vai passar o dia na roça (...). Tem essa versão que ele chega da roça, e também tem a outra versão que ele chega procurando trabalho na fazenda, não é isso, ele pode vim da roça, ou chega procurando trabalho na fazenda, muitas vezes a gente bota ele procurando trabalho.

Para não imaginarmos que o universo comum está conectado apenas à rede de amizade, ou uma proximidade de município, trago um outro exemplo interessante. Zé de Vina me levou à cidade de Passira, distante quase uma hora e meia de Lagoa de Itaenga, para que pudéssemos encontrar um cavalo-marinho e um mamulengo, que ele tinha ouvido falar. Na cidade nos deparamos com o mamulengueiro Zé das Moças, que tinha 80 anos em 2004, e era dono de um mamulengo que continha bonecos de um mamulengueiro ainda mais antigo que ele, de quem havia herdado. Zé das Moças brincava também no cavalo-marinho da cidade. Para a minha surpresa, o cavalo-marinho tinha a passagem de Bambu e a Morte, que é bastante comum nos mamulengos, e que, pessoalmente, acho uma passagem fascinante. Transcrevo um trecho da passagem de Bambu e a Morte no cavalo-marinho de Passira, o Capitão sendo colocado por Augusto

⁸⁵ Em entrevista sobre os bonecos, em Glória do Goitá-PE, em agosto de 1999.

Anselmo de Santana (nascido em 1946), e depois a passagem no mamulengo de Zé de Vina, registrada em 1999:

BAMBU E A MORTE (cavalo-marinho de Passira)⁸⁶

Capitão (cantando): (...) onde Deus faz a morada

Onde tá o calix bento e a hóstia consagrada

Cantam: ô lele ô Bambu, lá vem a Morte atrás de tu (X3)

Capitão (cantando): Baiana eu vou te dizer

Baiana eu vou lhe cantar

Se a Morte não me desse bola

Eu ia bem lhe pagar

Cantam: ô lele ô Bambu, lá vem a Morte atrás de tu (X3)

Capitão (cantando): Valhei-me Nossa Senhora,

a mãe quem dá misericórdia

vou caçar a Baiana pra eu correr para o córregos

Cantam: ô lele ô Bambu, lá vem a Morte atrás de tu (X3)

Capitão (cantando): ô Morte tu não me mate

tenha dó de compaixão

ô Morte tu não me mate

tenha dó de compaixão

antes de tu me matar

mata primeiro o Bastião

Cantam: ô lele ô Bambu, lá vem a Morte atrás de tu (X3)

Capitão (cantando): mas quando eu saí de casa

minha mãe me disse assim

mas quando eu saí de casa

minha mãe me disse assim

meu fio você não apanhe

que seu pai nunca apanhou

tá aí em riba de uma cama

⁸⁶ Ouvir faixa 4 do CD em anexo.

de uma surra que levou

Cantam: ô lele ô Bambu, lá vem a Morte atrás de tu (X3)

Capitão (cantando): Zé de Moça eu vou dizer

Zé de Moça eu vou cantar

Eu me chamo Capitão

Que você via falar

Cantam: ô lele ô Bambu, lá vem a Morte atrás de tu (X3)



31. Morte (feito por Zuza Alves)



32. Bambu (feito por Zé de Vina) e Morte

Neste registro do mamulengo de Zé de Vina de 1999, Bambu é o nome do personagem que, mesmo estando muito doente, sofrendo dos nervos, afirma que é doador de sangue. Durante a passagem ele surge se queixando de dor, gemendo, mas, mesmo assim, insiste em oferecer seu sangue ao público, que acha graça no boneco de cor pálida e aspecto doentio. Enquanto conversa com Mateus, relatando-lhe que anda tendo sonhos estranhos, com uma mulher bonita, muito magra e pálida, surge por detrás da cena, quase como uma aparição, a Morte, acompanhada de um som feito com a voz, como se um vento varresse repentinamente a cena. Bambu, sentindo calafrios, começa a cantar uma toada em que relata o tempo de vida que ainda lhe resta. Vejamos um trecho dessa passagem⁸⁷:

⁸⁷ Ouvir faixa 5 do CD em anexo.

Bambu: (*canta*) “Eu queria ver a morte / na beirada do caminho”. Mateus!

Mateus: O quê?

Bambu: Aquele sonho é o quê?

Mateus: Ah... aquilo ali?

Bambu: Sim.

Mateus: Aquilo ali é a morte dentro do meio do mundo.

Bambu: Ô, Mateus, eu estou apertubeide.

Mateus: Aperturbado ou aperturbeide, rapaz?

Bambu: Mateus!

Mateus: O quê?

Bambu: Eu estava dormindo um sono essa noite, visse. Aí eu vi aquilo chegar perto de mim e fazer Puf! Tu vai...

Mateus: Tu vai...

Bambu: Ô, Mateus, quando eu me acordei, uma mulher toda de branco.

Mateus: Pronto! Estava fazendo companhia.

Bambu: Hein?

Mateus: Estava fazendo companhia.

Bambu: Era uma mulher toda de branco, toda magra, ô, Mateus!

Mateus: O quê?

Bambu: Ela é a tua prostituta?

Mateus: (...)

Bambu: Né não?

Mateus: Não...

Bambu: Não, Mateus?

Mateus: Não, não, não (*risos*).

Bambu: Ai meu dedo!!!

Mateus: Meu Deus ou meu dedo?

Bambu: Mateus!

Mateus: O quê?

Bambu: Não sei nem o que que faço da minha virida...

Mateus: Virida ou vida?

Bambu: (*canta*) “Queria ver a morte / na beirada do caminho / queria ver a morte / na beirada do caminho / ô, morte, tu não me mata, morte / deixa eu criar meus filhinho / (*música*) leleô Bambu, olha a morte atrás de tu (*repete três vezes e apita*) A morte quer me matar / será o que Deus quiser / ô, morte, o tu não me mata, morte / vai matar essas mulher / (*música*) leleô Bambu, olha a morte atrás de tu (*repete três vezes e apita*) A morte quer me matar / eu sei que é, não me engano / ô, morte, o tu não me mata, morte / deixa eu viver mais um ano / (*música*) leleô Bambu / olha a morte atrás de tu (*apita*).

Bambu: Vuuuf!!! Mateus!

Mateus: O quê?

Bambu: Ela peidou?

Mateus: Peidou não, ela passou.

Bambu: Hein?

Mateus: Ela passou.

Bambu: Hein?

Mateus: Ela passou!

Bambu: Não entra...

Mateus: ... não entra....

Bambu: (*canta*) “A morte quer me matar / eu vim tocar no recreio / ô morte o tu não me mata morte / deixa eu viver mais um mês / (*música*) leleô Bambu / olha a morte atrás de tu (*repete três vezes e apita*) Ô, mineiro-pau, mineiro-pau / desenrola o carretel / mineiro-pau / ô, daquilo que vivo é / mineiro-pau, mineiro-pau / ô, daquilo que vivo é / mineiro-pau, mineiro-pau / Me chamo José de Vina / mineiro-pau, mineiro-pau / Vivo no meu naturá / mineiro-pau, mineiro-pau / ô, quem quer ser mais do que é / mineiro-pau, mineiro-pau / ô, fica pior do que está / mineiro-pau, mineiro-pau / Ai eu queria e tu queria / mineiro-pau, mineiro-pau / Padre Nosso, Ave Maria / mineiro-pau, mineiro-pau”/ (*apita*)

Bambu: Uma musiquinha, mestre (*apita, entra música, apita e canta*) “Ô, pau-pereira, pau-pereira / pau da minha opinião / todos pau fulora e bota / só o pau-pereira não / (*música*) pau-pereira, pau-pereira / pau da minha opinião / todos pau fulora e bota / só o pau-pereira não / (*e canta*) Foi você meu caçador / que matou meu passarinho / não foi

eu foi você mesmo / que eu achei morto no ninho / (*música*) ô pau-pereira, pau-pereira / quem matou meu passarinho / pau-pereira, pau-pereira / que eu achei morto no ninho / pau-pereira, pau-pereira / (*apita*)

Ao fim da toada, Bambu morre e é levado pelo Diabo. Segundo Zé Lopes, porém, antes da chegada do Diabo, deveriam entrar dois bonecos carregando uma rede, em que Bambu seria enterrado. Hoje em dia é difícil encontrar mamulengueiros que coloquem essa parte do enterro; em geral entram com o Diabo, que finaliza a passagem. No Museu do Mamulengo, em Olinda, há alguns bonecos de diversos mamulengueiros representando esse trecho.

Essa passagem traz à cena a própria Morte, figura bastante rica, que carrega em si os resquícios dos personagens alegóricos medievais. “Na parte de baixo, mais presa à Idade Média, amorfa e vazia, está a personagem alegórica; no extremo oposto está a personagem individualizada, com características psicológicas, trejeitos só dela, uma certa exclusividade de temperamento; e no meio a personagem-tipo.” (Jacobbi, 1956: 42). Zé de Vina informa que aprendeu essa passagem com Sebastião Cândido.

O objetivo do Diabo é sempre levar os mortos das histórias. Não importa se são bons ou ruins, sempre são levados pelo Diabo, também conhecido no mamulengo pelo apelido de Cai-para-trás. Quando o Diabo vai levar alguém, é cantada a seguinte toada:⁸⁸ “Oi, mineiro-pau, mineiro-pau / desenrola o carretel / mineiro-pau, mineiro-pau / a quem eu nunca digo é”, e nesse momento podem soltar bombas de dentro da barraca.

⁸⁸ Registrada em entrevista de 11/8/1999, sobre os bonecos, na casa de Zé de Vina, Lagoa do Itaenga.



33. Diabo – feito por Zé Lopes



34. Diabo – feito por Zé de Vina

O Diabo no mamulengo aparece como um personagem extremamente rico, que ainda hoje causa medo, espanto e excitação na platéia. Zé de Vina tem uma opinião interessante sobre a existência do Diabo:⁸⁹

Pra mim o Diabo que existe é o povo maligno, o mundo está cheio de Diabo. O cabra mata o outro, aquele já é um sataná. Se o cabra rouba outro e mata é um sataná. Se o cabra atenta outro, é um sataná. Pra mim o Diabo é daquela qualidade.

⁸⁹ Idem.

Enfim, há muitas outras passagens que se reproduzem nas duas brincadeiras. Em outro capítulo citamos, por exemplo, a de Moróró e Machado e também do Empata Samba, no cavalo-marinho e a do Fiscal, no mamulengo, que trazem os mesmos jogos cênicos e têm um enredo semelhante. Outra passagem a ser destacada é a do Vila Nova, um varredor de rua das cidades de Pernambuco. O personagem encontrado em ambas as brincadeiras canta toadas em cujas rimas as cidades da Zona da Mata pernambucana vão sendo enumeradas⁹⁰: “Se na não seu capitão / ferreiro tem bona tenda / primeiro que tudo / vou varrer Lagoa de Itaenga / óia cidade, óia cidade / óia cidade, óia cidade, sem varrer / Oi, Vila Nova cidade / vila da necessidade / Se na não seu capitão / vou tirar minha prosa / varri Lagoa de Itaenga / falta varrer Feira Nova / óia cidade, óia cidade / óia cidade, óia cidade, sem varrer / Oi, Vila Nova cidade / vila da necessidade / De na não seu capitão / 10 hora deu meio-dia / já varri Feira Nova / falta Chão de Alegria / óia cidade, óia cidade / óia cidade, óia cidade, sem varrer / Vila Nova cidade / vila da necessidade”. Na passagem quem requisita os serviços de Vila Nova é o Capitão ou Cavaleiro, que montam um cavalo ou burrinha, como o Capitão do cavalo-marinho. Para a chegada do Capitão, canta-se a seguinte toada: “Nas horas de Deus / de São Salvador / nas horas de Deus / de São Salvador / cavalo-marinho que agora chegou / meu cavalo meeeeu / Nas horas de Deus de Nossa Senhora / nas horas de Deus de Nossa Senhora / cavalo-marinho que chegou agora”. Na passagem surge também o Paiça, que tem a função de ajudar Vila Nova e o Capitão. A graça desse personagem consiste nos movimentos que faz com as pernas, como se estivesse dançando. O Capitão pede que diga umas loas da terra dele: “Diz eu dou o viva meu Deus / que é Nosso Pai Onipotente / a imagem do Cruzeiro / perante São Clemente / pra terminar nossa brincadeira / tudo em paz a salvamente”.

⁹⁰ Ouvir faixa 6 do CD em anexo.



35. Vila Nova – feito por Zé Lopes



36 e 37. Vila Nova (feito por Zé Lopes)

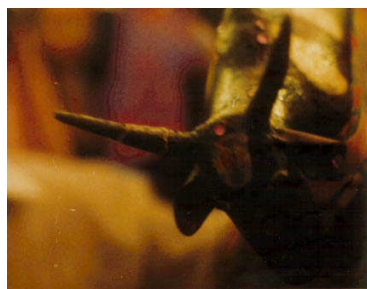


38. Vila Nova, Cavaleiro e Paiça ou Mendonça (feitos por Zé Lopes)

A presença do Boi, tanto no mamulengo, quanto no cavalo-marinho, também ilustra esta relação. Tanto Zé de Vina como Zé Lopes afirmam que essa passagem deve encerrar uma apresentação completa de mamulengo, o mesmo acontece no cavalo-marinho. Em geral, o Boi costumava sair por volta das cinco horas da manhã. O Pelejão é um vaqueiro que vem montado numa Burra e tenta cercar o Boi junto do Mendonça.



39 e 40.. Boi (feito por Zé Lopes)



41. Mendonça, Pelejão e Boi (feitos por Zé Lopes)

Sua chegada é anunciada com a seguinte toada: “Eu vou dar meu liamento / que é da minha obrigação / eu vou dar meu liamento / que é da minha pelação / Oi, Peleirão, Peleirão / vaqueiro véio do sertão / Peleirão / Peleirão / véio do sertão”. Peleirão também gosta de apostar e dizer loas: “Mateus, boa noite! Mateus bom dia! Boa hora e boa chegada! Bom dia, moça solteira! Bom dia, as mulher casada! Bom dia, os menino safado, tudo de barriga inchada! Mateus, me diga uma coisa, está vendo eu, vim brincando, farrando e me divertindo! Tenho esse Cavalo. Tenho essa Burra. Tenho essa Baiana. Pra brincar e divertir e apostar. Mateus, mande tocar o baiano que eu quero me arretirar!”. As Baianas – na verdade, do grupo das Quitérias – compõem a cena rodando suas saias enquanto o Boi se apresenta. Durante o bailado toca-se o baiano do Boi: “Baiana, eu vou embora / que a hora chegada está / esse é o meu bezerro / que você via falar / quem quiser ser mais do que é / fica pior do que está / estou brincando / estou farrando / meu Boi já mudou de tom / bumbeiro, rebola o bombo / que esse Boi é bom / de manhã esse Boi é bom / de manhã / esse Boi é bom”. Participam ainda o Mendonça e o Viva, que são uma espécie de vaqueiros.



42. Cavaleiro (feito por Zé Lopes)



43. João Nazaro segurando seus cavaleiros.

2.2. Os brincantes e as brincadeiras compartilhadas.

A presença dos mesmos integrantes em brinquedos diferentes é comum a essas manifestações. Pude verificar essa comunhão de parcerias e informações, em muitas situações na Zona da Mata. Por exemplo, Zé Preto nos conta sobre os vários cavalos-marinhos que brincou, sempre se referindo aos donos dos brinquedos. Aliás, o dono de um cavalo-marinho, ou de um maracatu, não necessariamente é um folgazão, mas é o responsável pela contratação dos folgazões, pelo acerto nos contratos de apresentação e pelo cuidado e manutenção do brinquedo⁹¹:

É o seguinte: eu sou artista desse cavalo... pra cavalo-marinho, pra maracatu, pra coco... de tudo isso eu sou artista. Nasci em mil novecentos e quarenta. Peguei a brincar cavalo-marinho com nove anos de idade. Os cavalos-marinhos, se eu for contar, papel não ajunta. Porque eu já comecei a brincar do norte... Já fiz cavalo-marinho pra mim mesmo, junto com eles aí... com ele mesmo. Não achei bom fazer, achei melhor brincar no dos outros... E então eu venho brincando no dos outros... Às vezes, eu tou em casa sem querer brincar, as pessoas chegam me chamando pra eu ir tirar brinquedo. Que nem já fui mais de uma vez pra Carpina... brincar brinquedo

⁹¹ Em entrevista, em Feira Nova – PE, julho de 2004.

filmado. Fui e brinquei. O senhor Quincas Lapa achou muito interessante, brinquei. Lagoa de Itaenga... essa região por aqui, toda ela... é difícil uma que eu não tenha brincado. E, de cavalo-marinho... se eu for contar o que eu brinquei, papel não assenta. Porque eu já brinquei no norte... Eu brinquei com Zé Calambi. Eu brinquei com Augusto Daniel, de Pau d'Alho. Eu brinquei com Mané Faustino, de Chã de Onça. Eu brinquei em Carpina, com Zé Gabriel. Eu brinquei com João Sevicino, Zé de Bibi, Mané Barros... O pai de Mário, esse... Severino Rato, também eu brinquei. Brinquei com o finado Pinto. Eu brinquei no cavalo-marinho que tem em Passira, de Carmelita... brinquei nele também. Brinquei em Lagoa do Carmo, com Damião José... brinquei com ele. Brinquei aqui, no cavalo-marinho de Paulo Faustino... Aqui no Lameiro, brinquei com Armâncio. Eu tenho brincado em muitos cavalos-marinhos mesmo... E até hoje, o lugar que eu assentei o pé, a gente ouve o povo me... sou aplaudido. Sou aplaudido por artista de cavalo-marinho.

Desta lista de nomes apontados por Zé Preto, conheci e fazem parte da rede tratada aqui: Mané Barros que “toma conta das *figuras*” do Cavalo-Marinho Boi Estrela, fundado, segundo informações, possivelmente em 1962, e dono de um Maracatu; Zé de Bibi, dono do cavalo-marinho Boi da Maliça, antigo, Boi Tira-Teima; Carmelita, baiana do cavalo-marinho de Passira; além do próprio Mario Rato, do cavalo-marinho de Feira Nova.

Zé de Vina também já circulou por diversas brincadeiras, mesmo sendo reconhecido, atualmente, como mestre mamulengueiro:⁹²

(...) já brinquei de coquista, já peguei o ganzá pra cantar coco. Muitas vezes eu estava liso, com fome, não tinha serviço, não tinha dinheiro, eu pegava o ganzá e ia pras feira. Eu mais outra pessoa, enchia a cara de aguardente, balançando o ganzá, e pouco mais a gente partia um quilo de carne, dois quilo de carne, partia e vinha-se embora. Já brinquei maracatu, brinquei de mestre, brinquei de contra-mestre, brinquei

⁹² Registrado em entrevista no sai 7/8/1999 sobre a história de vida de Zé de Vina, em sua casa, em Lagoa do Itaenga - PE.

de caboclo de maracatu. Já brinquei de cavalo-marinho batendo mergulhão, trabalhando no cavalo, já brinquei no xangô, já bati o elô de xangô.

Apesar da imensa experiência com outras brincadeiras da região, Zé de Vina nos revela o porquê de sua opção pelo mamulengo:⁹³

Porque das brincadeiras que eu consegui foi a melhor que eu achei, porque muito divertido, e foi aquela brincadeira que o pessoal mais gostou. Então, se o pessoal gostou daquilo, eu já gostava, e o pessoal cada vez mais gostaram, aplaudiram, e eu disse, vou continuar. Aquilo que o povo quer. Se o povo quer, eu também quero, e não vou me esquecer dela, e eu tenho fé de nunca me esquecer-me. Quando eu estiver bem velhinho, só quando eu não poder mais falar, assim mesmo eu arranco o dente que não agüentar mais e boto chapa. Prazer eu tenho com o mamulengo é esse, porque você não gosta de mamulengo? Todos aqui não apreciam mamulengo? Então também tenho que gostar dele pelo menos; uma que eu tenho profissão, outra que eu sou dono dele, e o gosto vem de dentro mesmo. Só foi aquilo. A gente chega numa casa tem 10, 12 moça, tem uma que escolhe. Olha pra uma, olha pra outra, uma bate. Aquela que bater no coração é aquela que a gente vai lutar pra ganhar ela. Justamente foi as brincadeira, mamulengo, cavalo-marinho, coquista, violeiro, maracatu, xangô, a que bateu em mim só foi o mamulengo, e eu vou até o fim.

Como contei no primeiro capítulo, na apresentação no Sítio do Arrombado, Zé de Bibi brincou de Mateus, substituindo Armando, no mamulengo de Zé de Vina, demonstrando conhecimento na realização desta função. Zé de Bibi nos conta da sua opção pelo cavalo-marinho, depois de experimentar outras brincadeiras⁹⁴:

O meu programa de brinquedo foi uma coisa muito difícil e muito fácil. Eu comecei na minha juventude de dezessete, dezoito anos entrando com coco-de-roda. Batendo coco-de-roda e cantando para o povo. Depois, inventaram uma ciranda, e me convidaram

⁹³ Idem.

⁹⁴ Em entrevista em Glória do Goitá – PE, julho de 2004.

para a ciranda, eu abandonei o coco-de-roda e chicotei na ciranda. Brinquei uns quatro anos de ciranda. Depois, Biu da Cocada, o mamulengueiro... do mamulengo, me convidou pra acompanhar o mamulengo dele. Eu acompanhei Biu da Cocada em mamulengo três anos, sei contar alguma coisa de mamulengo. Não sei que nem o artista Zé de Vina, mas... arroteando, eu sei falar alguma coisa, né? Brinquei três anos no mamulengo. Depois do mamulengo, eu colaborei com o meu povo pra fazer um cavalo-marinho... Que a primeira vez que vi o cavalo-marinho gravei o que vi e o que ouvi. Então, inventei... no outro ano, inventei um. Mas ou menos eu já tava com dezenove anos de idade. E chicotei cavalo-marinho aí com a minha turma, brincando, brincando, brincando... e o povo foram gostando, deixaram um pra lá... Zé Honório, pra lá... Zé Mané, pra lá... Só vive Zé de Bibi. É Zé de Bibi... é Zé de Bibi... Então eu segurei, com aquela gravação do povo, enfrentei melhor... enfrentei, numa triangulação de força, de fé e de cultura... e até hoje, eu tou com quarenta e quatro anos, completando esse ano, em setembro, que eu brinco cavalo-marinho... Agora, começo... "De boca", "Margulhão", "Caroca", "Liberal"... Apenasmente pra falar mais pouco, de toda figura de cavalo-marinho, eu entendo um pouquinho. Não sou que nem os melhores mestres, mas um artista fraco que nem Zé de Bibi, eu procuro pra bater a pareia comigo. Tou nisso. Agora, faço entrevista pra prefeito, pra deputado, pra vereador... pra quem me procura, eu faço apresentação. E as minhas coisas de cavalo-marinho, você já viram, e vai ver hoje ainda, eu representar do começo até o fim... Eu posso diminuir no tempo, mas aumento na figura e aumento na toada. Porque digo, um pouco de... Cinco minutos pra cada. Eu quero cinco minutos pros dois. E agaranto a você que cinco minutos pra dois vai sobrar pra dez. [Risos] Quer mais alguma coisa?

Biu de Sabida, que como veremos no terceiro capítulo, foi um dos mestres de Zé de Vina também nos conta de suas habilidades:

Canto cavalo-marinho, canto mamulengo, canto maracatu, canto coco. Teve toada de maracatu, teve cantiga, verso de... tem toada de cavalo-marinho, tem o verso de

maracatu... tem a toada, tem canto de coco... e tem toada de mamulengo. Tudo isso eu tenho. Tudo, e se mandar cantar, eu canto.

Também Gibão, que brinca no cavalo-marinho de Feira Nova⁹⁵:

Adriana: E o senhor gosta de cavalo-marinho?

Gibão: Gosto.

Adriana: Por quê que o senhor gosta?

Gibão: Eu gosto porque... É duas coisas que eu gosto: é cavalo-marinho e maracatu. Carnaval... isso não tem jeito de deixar, não.

Adriana: Por quê que você acha bom? Por quê que o senhor não vai deixar?

Gibão: Porque não vai deixar, porque... Só quando não puder brincar de Mateus, ou quando não puder sambar no cavalo-marinho. E no maracatu, quando não puder com o surrão nas costas... É, pois é. Assim é...

Adriana: E por quê que o senhor gosta tanto?

Gibão: Por que eu gosto tanto? Porque é meu fã. É a minha alegria. É... Tem uma coisa. Eu, quando vejo um maracatu batendo, olha, minha vontade é sair saltando. Enquanto eu não saltar, não tou contente. E no cavalo-marinho, quando bate o cavalo-marinho, vontade... Eu posso estar onde tiver, tem um cavalo-marinho, eu saio de casa e vou pro cavalo-marinho.

O mesmo acontece entre os instrumentistas. Mané Gomes nos fala⁹⁶ das brincadeiras onde já tocou rabeca, aproveitando as informações dele, nos apresenta o São Gonçalo e o fandango⁹⁷, aumentando nosso leque de diversidade de brincadeiras da região, mas que, infelizmente, parecem extintas.⁹⁸

⁹⁵ Em entrevista em Feira Nova – PE, julho de 2004.

⁹⁶ Em entrevista em Glória do Goitá – PE, junho de 2004.

⁹⁷ “Com vários sentidos no Brasil. Fandango é o bailado dos marujos ou *marujada* e ainda *chegança dos marujos* ou *barca* nalguns Estados do Nordeste e Norte. (...) O elenco se compõe do mar-e-guerra, imediato, médico (papel novo), capitão, piloto, mestre, contra-mestre, dirigindo estes últimos as duas alas de marujos (onze por banda), e calafate numa dessas filas o gajeiro na outra, dois cômicos, o ração e o vassoura. Orquestra de rabeca (violino), violão, viola e, recentemente, cavaquinho e banjo. Os dois grupos, com sua oficialidade, vêm puxando um naviozinho branco, com todas as velas abertas, e cantando a primeira jornada até o tablado, armado em frente à matriz ou no local escolhido previamente (jamais dentro

Adriana: É, o senhor toca aonde, rabeca?

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

Adriana: De quem era o fandango?

Fandango era do velho Zé Ricardo, de Glória do Goitá. Era. Tinha ele e o filho, chamava Sebastião... Sebastião Ricardo. Ele todo domingo ia lá pra casa cantar os versos e eu tocar. Mas foi o tempo que... E ia sair! No tempo do finado Zé Correia foi prefeito, aí ele chamou. Mas morreu muito folgazão... morreu muito folgazão do fandango. Aí, ficou... o finado Zé Correia...

Adriana: Tem alguém do fandango pra contar a história, não?

Mané Gomes:...aí. Se procurar, ainda tem fandango... ainda tem brincador vivo, ainda. Ajuntou gente, e tudo, pra ir formar o fandango de novo. Tinha o mestre, o Sebastião Ricardo, tinha todos os papéis... Mas foi o tempo que ele foi pro Recife comprar... Tempo de festa... foi comprar presente pra dar pro povo... Lá, mataram ele. Acabou-se o fandango até hoje. Foi...

Adriana: E quem é que fazia o São Gonçalo?

Mané Gomes: São Gonçalo era um chamado finado Antônio Dunda, morava no Guilherme. E outro era Severino Félix, do Araçá.

Quando conheci Zé de Bibi, em 1999, ele nos contou sobre um fandango que havia na região quando ele era menino. E Biu Tomás, em 2004, também falou do mesmo fandango e complementou com relatos sobre o pastoril. Há passagens de mamulengo, que se diz serem “do tempo dos presepes”, onde o Pastoril aparece. Borba Filho (1987, 64-65) se refere ao “tempo dos presepes” e sua influência no mamulengo:

“Quando, na Idade Média, a Igreja se valeu do teatro de marionetes para a difusão do espírito religioso, para atrair a atenção

de sala, sempre ao ar livre) e aí decorre a representação, que dura umas três ou quatro horas pela repetição das cantigas” (Cascudo, Ediouro: 384).

⁹⁸ O livro de Kostner (2002: 505-508), publicado em 1816, traz uma referência ao fandango nesta região.

dos fiéis de maneira direta e mais objetiva, essa forma de espetáculo adquiriu também a denominação de Presépio, figurando o nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. (...) deve ter sido sob essa forma que entrou no Brasil, de que é prova o espetáculo descrito por Manuel Quirino, na Bahia, sob o nome de Presépio de Fala, já não especificamente sobre assuntos bíblicos. (...) O mesmo fenômeno aconteceu em Pernambuco. Começamos com os presépios e deles partimos para duas formas de representação: os pastoris, com atores de carne e osso e os mamulengos com atores de madeira. (...) Pereira da Costa acha que a introdução do presépio em Pernambuco vem, talvez, do século XVI, com representação no convento dos franciscanos, em Olinda, por Frei Gaspar de Santo Antônio”.

Daí, talvez, uma possível explicação para essa presença do pastoril no mamulengo, considerado antigo⁹⁹. Vejamos a fala de Biu Tomás¹⁰⁰:

Biu Tomás: Eu acho muito importante, o mamulengo, o cavalo-marinho, o fandango.... que deixaram cair. Eu achava muito bonito, quando era garoto. Aqui em Lagoa de Itaenga eu assisti muitas noites, noite de natal, no dia 25... que a festa daqui cai no dia 25, aí eu vi umas três ou quatro noites de festa aqui, e tinha o fandango... eu

⁹⁹ Outras passagens deste tipo seriam as do Rico Rei Avarento, Lazo e o Mestre-Sala, além da de São José. São personagens baseadas em histórias da Bíblia, e Zé de Vina diz tê-las aprendido com Pedro Rosa. As passagens trazem a estrutura de uma peça de moralidades. A moralidade é uma “obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiração religiosa e com intenção didática e moralizante. As ‘personagens’ (de cinco a vinte) são abstrações e personificações alegóricas do vício e virtude. A intriga é insignificante, mas sempre patética ou enternecedora. A moralidade participa ao mesmo tempo da *farsa* e do *mistério*. A ação é uma *alegoria* que mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate entre o bem e o mal, donde o caráter pedagógico e edificante das peças” (Pavis, 1999: 250). A passagem de São José pode ser complementada com figuras do pastoril, como as pastoras, que formam os cordões azul e encarnado e o Velho Faceta. Durante a passagem são ditos versos e cantadas músicas (registrado em entrevista com Zé de Vina sobre os bonecos, em agosto de 1999): “São José de porta em porta / com agasalho sem achar / e debaixo da manjedoura / onde ele foi se agasalhar / ô, de casa, ô, de fora, ô, da pousada senhora” ou esta: “Meu Deus, quem me dera / eu lavar meu peito / é uma faca de ponta ô, sim dô lê / pra vencer a guerra / as cabocla chora, ô, sim dô lê / pra vencer a guerra / nossa nação desembarcou / nosso rei chegou, chegou / nosso rei chegou, chegou / nossa nação desembarcou”. Em 2006, a pesquisadora Izabela Brochado conseguiu apoio da FUNARTE para que Zé de Vina pudesse remontar estas passagens, num projeto intitulado “O Mamulengo Completo de Zé de Vina”.

¹⁰⁰ Em entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

parava muito no fandango... pastoril, que deixaram cair... Hoje em dia tem pastoril, mas só nas capitais, né? No interior não tem mais.

Adriana: E quem era o fandango?

Biu Tomás: O fandango eu não sei quem era na época, agora era uma brincadeira feita com homens... uns oito, dez homens brincando num palco assim... aquela cantiga estranha, aqueles gritos... que eu não me lembro nem como era, mas achava bonito... tinha um padre, no meio. O Zé de Vina sabe informar melhor relativo ao fandango. Mas voltando pra o mamulengo, eu dou muito valor. Pelo menos, que é nosso, né? Daqui da região.

2.3. O circo, o rádio, a televisão.

Em outro trabalho (Alcure 2001), apontei o circo como tendo uma influência sobre o mamulengo, caso que observei através do mamulengueiro Zé Lopes que foi proprietário de um pano de roda – pequeno circo instalado apenas com panos ao redor, sem lona que faça a cobertura. Antes de se tornar mamulengueiro de fato, Zé Lopes trabalhava como palhaço, o Goiabinha, além de fazer mágica, cama de vidro – número de circo que consiste em deitar-se sobre vidros cortados –, amarração – número de circo que consiste em libertar-se de cordas, correntes e cadeados com que se foi amarrado – e dançava com boneca maluca. Também Carmelita, do cavalo marinho de Passira, foi do circo, onde teria ingressado ainda pequena, para depois escolher o cavalo-marinho.

Zé Lopes conta que, posteriormente, chegou a sair com o palhaço Goiabinha durante as apresentações de mamulengo. Ainda hoje aproveita muitas piadas e *reprises*¹⁰¹ de palhaço no repertório de alguns personagens, como, por exemplo, o Simão. Determinadas brincadeiras que Zé Lopes utiliza importadas do circo, fazem com que suas passagens de Simão tenham uma marca diferente da de outros mamulengueiros, como pude presenciar nas muitas brincadeiras que assisti. Zé Lopes conta de sua influência como palhaço:

¹⁰¹ Reprises são *gags*, ações como quedas, tropeços, cenas de tapas, típicas da palhaçaria conhecida como clássica, porque oriundas da tradição circense, podendo ser também piadas, ou músicas típicas ditas por palhaços.

*O circo eu aprendi assim, assistindo, como eu aprendi o mamulengo, me interessei, onde o palhaço tem que saber as entradas, reprise e palhaçada. A entrada se chama como o palhaço vai chegar no picadeiro. Depois que está lá dentro tem que haver um reprise contando algumas histórias. Histórias engraçadas, e depois vem a palhaçada, que é a saída do palhaço.*¹⁰²

Além do circo, Zé Lopes teve um conjunto de música, Banda Tropical, para o qual compunha músicas e se apresentava como cantor.

*... acabei porque aqui em Glória é muito difícil conseguir músico, aí eu dei preferência com o mamulengo porque é mais tradicional.*¹⁰³

Outro ponto que merece destaque é a importância do rádio para os artistas regionais, principalmente para os violeiros, repentistas, coquistas e cirandeiros, que participavam, e muitas vezes ainda participam, de programas em rádios de pequeno porte ou comunitárias dos municípios da Zona da Mata. Muitos dos artistas com que conversei, como o violeiro Biu Tomás, falaram, com certo saudosismo até, da importância do rádio como promotora e divulgadora de seus trabalhos. Mas o caminho inverso também acontece, pois podemos notar ainda hoje, a presença de músicas do repertório de Jackson do Pandeiro ou Luiz Gonzaga, por exemplo, sendo executadas no mamulengo. Como podemos notar nesta conversa com Biu Tomás¹⁰⁴:

Adriana: E tem muita rádio regional?

Biu Tomás: Não, agora não. A gente tem a Difusora de Limoeiro, que é da Rede da Jornal, da Rádio Jornal, também não tá recebendo cantadores. Tem a Cultural, em Vitória, AM, né? E tem FM, é uma de um lado, outra de outro. Carpina tem uma FM. A Planalto, que era antigamente de Carpina, está no Recife, está nas mãos de Sauminha Buana, então só tem FM, Carpina. Nas áreas da mata tem uma FM... São

¹⁰² Registrado em entrevista de 8/8/1999 sobre a história de vida de Zé Lopes, em sua casa, em Glória do Goitá.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Em entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

Lourenço da Mata não tem rádio... Camaragipe, tem uma AM. Entra aqui até cinco horas, entra bem... Cinco horas por diante começa ficando ruim, porque tem uma emissora evangélica que invade a onda dela, e fica muito ruim. Embaúba tem uma rádio, uma AM e outra FM. Itambé tem comunitária.... Itabaiana parece que tem também uma comunitária, não tenho a certeza. A Tamandaré do Recife hoje em dia é evangélica, só evangélica... Então nós temos a Jornal Clube, mas cantador só quem tem acesso lá é Ivanildo, porque Geraldo Freire é muito amigo dele e todo mês, de mês em mês ele vai fazer um debate lá... ele leva um cantador diferente. O principal é ele, pode levar quem ele quiser... só que é feito o debate com ele, de onze hora a meio-dia, na Rádio Jornal.

Adriana: A rádio foi importante pra divulgar a cantoria?

Biu Tomás: Muito importante. Nós sofremos aqui as maiores conseqüências depois que Samira Bueno comprou a Rádio Planalto ao doutor Valdir Alves Coelho, porque ela segurava aqui na região uns cinqüenta cantadores, uns cinqüenta pais-de-família. Aí o cantador tinha programa, e se juntavam lá os cantadores... um dava um trato a um, outro dava ao outro e tal, e assim a gente ia vivendo. O povo gostava demais, quando batia dez horas da manhã, dez e meia da manhã começava, de dez e meia da manhã até meio-dia: era hora e meia de programa em cada dia, na Rádio Planalto. Às vezes ainda tinha programa pela manhã, cinco e meia da manhã... cinco e meia da tarde... mas essa região daqui, de Lagoa de Itaenga, de Glória do Goitá, de Feira Nova, Limoeiro, Surubim, Bom Jardim, Orobó, João Alfredo, até a Paraíba esse povo era um povo ligado com a Rádio Planalto, com o programa de viola. Tinha muita audiência. Se você chegasse no horário de dez e meia, até meio-dia, as casas... mesmo na cidade, era muita gente ligada com o programa de violeiro, aqui na Rádio Planalto. Então o Samira Bueno, quando comprou a Rádio, tirou os cantadores...

Adriana: Quando foi isso?

Biu Tomás: Isso foi agora em... Eu não vim pra aqui em 85, 86... 87, por aí assim. Ele acabou. No lugar da Rádio tem prédio, o prédio está lá. No terreno ele fez um bocado de casa, umas casas mudernas, alugou... e a Rádio está mesmo no Recife, aí mudou de Rádio Planalto pra Ternurinha. Até teve um pedido da mulher de um cantador, de José Galdino, um cantador que canta muito bem... mora em Buenos Aires... meu amigo,

meu parceiro... Aí, a esposa dele encarecidamente pediu ao Samira Bueno, pessoalmente: “Abra um espaço pra meu marido criar um programa aí, e os cantadores voltarem a cantar... Porque o senhor sabe, a gente precisa de programa, quer dizer, meu marido e todos os cantadores precisam de programa”. Ele disse, “se depender de mim, seus filhos morrem de fome, eu não gosto de cantoria de viola, meu pai botou muita cantoria de viola lá, eu não gosto de cantoria de viola”. E fechou, tirou a Rádio pra o Recife, está pra lá...

Também Biu Canário, embolador de coco de Lagoa de Itaenga fala da importância da rádio, para a “profissionalização” da cantoria¹⁰⁵.

Adriana: Biu Canário, qual foi a primeira vez que você viu um cantador, na sua vida?

Biu Canário: Eu acho que... faz na faixa de uns trinta anos, mais ou menos, né? É como eu falei, chegava nas feiras, tinha aqueles coquistas, eu ficava olhando com aquela vontade... mas eu tava com medo, né? Eu digo, eu vou cantar com uns homem daquele?! Os homem canta muito... Ficava até cismado, né? Mas eu dizia, quem sabe, um dia eu ainda vou ser um profissional. Aí comecei por ali, me dedicando com os outros profissionais, eles me dando alguma dica. Aí eu peguei a profissão, né? Comecei a cantar em rádio... Eu cantei uns quinze ou vinte anos no rádio... há uns quinze ou vinte anos no rádio Planalto, que naquela época a maior audiência nesse setor por aqui era o Rádio Planalto de Carpina... era o pessoal só era sintonizado nessa emissora de rádio... Aí foi o tempo que acabou-se o rádio, mudou de dono, aí acabou-se a cultura. Aí, daí pra lá, começou o disfraco na cultura, né?

Este aspecto difusor do rádio, não significa apenas divulgar o trabalho de artista, possuindo também uma dimensão de aprendizado, de difusão deste universo compartilhado, que estamos aqui tratando, como nos revela, Maria do Socorro, do coco de roda de Apoti, numa conversa que tive com ela e Zé Mirim¹⁰⁶:

¹⁰⁵ Em entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

¹⁰⁶ Em entrevista em Apoti-PE, junho de 2004.

Adriana: Então, esses versos, foi o senhor que compôs?

Zé Mirim: Foi.

Adriana: Mas tem versinho que o senhor pega que está por aí, o senhor vendo...

Zé Mirim: Pego também... eu vendo cantar, eu pego...

Adriana: E como é que é, assim?

Zé Mirim: Boto no juízo e depois chega na memória e dá pra mim...

Maria do Socorro: Sai coco na rádio também. A gente escuta, aí eu digo a ele e a gente canta. Tem que ver o rádio de Carpina... esse ano não cantaram ainda não. Quando canta de Carpina ou Limoeiro eu pego o coco e aqui... do mesmo jeito que ele cantar lá, eu canto cá. E dá certo.

Poderíamos falar, nos dias atuais, seguramente, da presença da televisão, não só como divulgadora, mas, da mesma maneira que o rádio, como difusora criativa no universo dos brinquedos. Por isso, creio ser relevante entender o repertório cômico de Zé de Vina como sendo formado por muitas referências¹⁰⁷. No entanto, essa absorção não é leviana, o interessante é notar seu critério de escolha do que deve ou não entrar no brinquedo. Quando fazíamos uma viagem à Apoti, onde haveria uma apresentação de mamulengo, seu carro ia levando seus folgazões e seus dois netos, que iam improvisando um hit do momento, mas que eu mesma me lembro de ter ouvido em rodas de pagode na minha infância. Era algo assim: “toda vez que eu chego em casa a barata da vizinha tá na minha cama”. Zé de Vina ia se divertindo com eles. Mas quando perguntei se este hit caberia no mamulengo, Zé de Vina me respondeu com um categórico não. Tentei argumentar, e Zé de Vina me respondeu que no mamulengo se prestavam outras coisas, que não aquilo. Essas “outras coisas” são o que estou tentando desvendar.

Esse aspecto de informação que se adquire através desses veículos é fundamental para analisarmos uma sociedade onde os índices de analfabetismo são altos. Principalmente nas brincadeiras de cantoria que têm no improviso o seu meio de execução privilegiado. Os artistas precisam estar atualizados aos fatos, às notícias e aos principais acontecimentos do momento. É esta atualização que mantém o interesse do

¹⁰⁷ Como exemplo, no primeiro capítulo ressalto a influência do apresentador Fausto Silva, da Rede Globo, nos recursos cômicos utilizados por Zé de Vina.

público, e não o aspecto típico, ou “folclórico” que estas manifestações adquirem em outros contextos, como nos revela João Limoeiro, cirandeiro de Carpina:

Adriana: Desculpe perguntar, João. Mas você tem estudo? Você estudou?

João Limoeiro: Olhe, eu sou primário... eu sou primário. Mas eu sou muito atualizado. Eu sempre acompanho muito televisão, que televisão é um professor. O artista ele tem que acompanhar muito televisor. Ele tem que ler jornal, ele tem que ler dicionário, ele tem que... que ver essas coisas todas. Todos os acontecimentos que acontecem no Brasil, e até fora do Brasil, eu estou atualizado, que eu estou vendo, estou acompanhando. E a gente nunca sabe das coisas, né? É morrendo e aprendendo, a gente apanha pra aprender.

Gostaria de abrir um breve parêntese para contar um caso, que demonstra esta apropriação de fatos cotidianos, ou acontecimentos, no mamulengo. Em novembro de 2001, realizou-se em João Pessoa o Riso da Terra, um encontro de palhaços e profissionais do riso, que se pretendia de alcance mundial. Estiveram reunidos ali, artistas e pesquisadores de várias partes do Brasil e do mundo para realizarem espetáculos, oficinas e mesas-redondas. Fui convidada para participar de uma das mesas do Fórum Internacional do Riso da Terra, apresentando trabalho sobre o mamulengo. Vários mamulengueiros haviam sido convidados para participar do evento. E pude assistir a apresentações tanto de Zé Lopes, quanto de Zé de Vina neste contexto. Numa destas apresentações, Zé Lopes brincava dentro de uma lona de circo, seguindo a estrutura de sua apresentação, que eu já tivera a oportunidade de assistir tanto na Zona da Mata quanto no Rio de Janeiro. Mas, quando ele pôs a passagem dos Violeiros (Tapagem de Cachoeira e Cachoeira Tapada), havia uma modificação fundamental: um dos violeiros encarnava Osama Bin Laden. O mundo tinha acabado de testemunhar o ataque terrorista de 11 de setembro, e Zé Lopes incorporava o fato à brincadeira. O personagem do violeiro se encaixava perfeitamente na paródia. Na versão original da passagem, um dos violeiros se sai melhor na disputa de versos, enquanto o outro vai sendo embebedado aos poucos, não conseguindo cantar direito, pois além da bebedeira, tem problema de dicção. Naquele contexto, a língua árabe de Osama Bin Laden transformava-se nesse problema

de dicção, e mesmo derrotado pelo outro violeiro, e repetindo inúmeras vezes “Alah! Alah! Alah!, encerrava a passagem matando seu oponente. A apresentação foi um sucesso e causou espanto pela proposta. Vale dizer que quando vi a passagem de novo, num outro momento, os personagens voltaram a ser Tapagem de Cachoeira e Cachoeira Tapada.

2.4. O caso dos Caboclos de Orubá

Para completar a proposta deste capítulo, trago um último caso, ainda mais complexo no sentido da trama social que o envolve, e detentor de um espectro mais amplo de universo compartilhado. O Caboclo de Orubá é um personagem presente no cavalo-marinho, no mamulengo e no maracatu, sendo também uma entidade espiritual, um *encantado*, que se manifesta em rituais de toré¹⁰⁸, cultos de jurema¹⁰⁹, de xangô¹¹⁰ e de umbanda.

Mané Barros nos fala dos caboclos no maracatu e no cavalo-marinho¹¹¹:

Adriana: Seu Mané Barros, tem caboclo no seu cavalo-marinho?

¹⁰⁸ “(...). No Nordeste (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, 714) era espécie de flauta, feita de cana de taquara. Significava também uma dança indígena, ainda em voga em princípios do séc. XX entre os mestiços indígenas de Cimbres. A dança era cantada” (Cascudo, *Ediouro*: 873). Para outras definições vide os artigos de Grünwald (2005) e Pereira (2005). Segundo estes autores, o toré constitui um complexo ritual que inclui dança e canto, situando-se entre o religioso e o lúdico.

¹⁰⁹ “A partir da literatura existente, podemos inicialmente dizer que o culto da jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos ‘mestres’, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a jurema é considerada árvore sagrada e, em torno dela, dispõe-se o ‘reino dos encantados’, formado por cidades, que por sua vez são habitadas pelos ‘mestres’, cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as ‘coisas-feitas’ e os maus espíritos dos corpos das pessoas. O culto da jurema caracteriza-se, ainda, pela ingestão de uma bebida sagrada, feita com a casca da árvore e que tem por finalidade propiciar visões e sonhos, e pelo uso intensivo do fumo, utilizado na defumação feita com a fumaça dos cachimbos” (Assunção, 2006:19).

¹¹⁰ “Um dos mais populares, prestigiosos e divulgados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul. Casa das Minas em São Luís do Maranhão. Foi trazido pelos escravos vindos de Togo, Daomé, Lagos, barra do Níger, golfo do Benin, jejes e iorubas ou nagôs. É uma presença no continente ou insulândia americana onde quer que aqueles povos hajam sido fixados desde o séc. XVIII, especialmente. No Recife denomina a organização e mesmo o local do culto afro-brasileiro” (Cascudo, *Ediouro*: 919).

¹¹¹ Em entrevista em Lagoa de Itaenga - PE, julho de 2004.

Mané Barros: Tem. Tinha um Caboclo de Pena chamado-se Biu Campos, mas o penacho dele deu fim e está fazendo outro... agora que o cavalo-marinho mesmo tem, dois penachos...

Adriana: Chama Caboclo de Pena?

Mané Barros: Caboclo de Pena... Mas não é pena de... pena é sendo pena de outra qualidade. Não é pena dessa de Zé de Bibi, não.

Adriana: Não chama Caboclo de Orubá, não?

Mané Barros: É, tem dois...

Adriana: Chama Caboclo de Orubá?

Mané Barros: Chama Caboclo de Orubá, tem dois penachos...

Adriana: Por que que chama esse nome, Caboclo de Orubá?

Mané Barros: Esse nome chama porque ele vem brincando, vem sacando... pega, faz aquelas camisas de manga comprida muito bem feita, faz aquele [...] todo bem feito, aquela roupa dele bem feita... aquele sapato... aquela cabeça dele bem feita, aí se veste daquilo ali, aí chama que é o Caboclo de Orubá... Que é Caboclo de Pena, mas chama Caboclo de Orubá...

Adriana: Mas o quê que é Orubá?

Mané Barros: Agora não é... Caboclo de Orubá, é Rei Omar... aí se chama o Rei Omar, viu? Aquilo ali foi idéia, faz tempo que vem nos cavalo-marinho... Mas não era todo mundo que tinha, não... Era alguns. Agora foi que formaram, de certo tempo pra cá, formaram ele, que quase todos os cavalos-marinhos tem Rei Omar.

Adriana: Mas da onde que vem, o senhor sabe?

Mané Barros: Ah, aquelas penas?

Adriana: É...

Mané Barros: Aquelas penas vêm de pavão, na...

Adriana: Não... Da onde que vem a figura, que o senhor falou que vem de tempo antigo...

Mané Barros: É, do tempo antigo...

Adriana: Da onde que vem?

Mané Barros: Vinha do tempo antigo, que era esse tempo do finado Estevão, finado Zé Honório, finado Evelino...

Adriana: Mas o senhor sabe de onde vem, quem inventou?

Mané Barros: Não, não sei. Só vejo falar que foi esses cidadãos que já morreu...

No mamulengo, os Caboclos de Orubá são quatro bonecos que fazem movimentos simultâneos e harmônicos entre si, enquanto o mamulengueiro canta várias toadas. Para frente, para trás, alternada ou simultaneamente, lentos ou rápidos, movimentos circulares, para um lado e para o outro; muitas variações, enfim, compondo a coreografia, que pode incluir diálogos, na dependência do tempo e do local das apresentações. No cavalo-marinho, esses personagens se apresentam com preacas¹¹², provavelmente numa alusão à outra manifestação pernambucana, geralmente mais freqüente em Recife, os grupos de carnaval conhecidos como *cabocolinhos*. Tanto os brincantes como os bonecos, utilizam penas na cabeça, como um cocar indígena, feitos com penas de gavião, urubu, pavão, coruja e até aves domésticas, como galinha, galo ou pato. No cavalo-marinho seus brincantes podem cair no chão, como se estivessem em transe espiritual, ou encenar números como caminhar sobre fogo, comer lâmpadas ou esfregar o corpo em cacos de vidro, como conta Mario Rato¹¹³:

Adriana: Seu Mário, tinha essas passagens de vidro, de... Como é que era?

Mario Rato: Tinha, nesse tempo mesmo agora tinha, essa passagem de vidro, quebra-pedra... O cara mandou arrumar uma pedra, uma marreta com cinco quilos... Mas na hora em Cachoeirinho não encontramos pedra... Cachoeirinho não tinha pedra, só tinha barro... e bagaço de cana. Mas... pediram isso a gente lá, pediram. Eu disse: "Na próxima, tem..."

As loas e músicas destes personagens são cantos¹¹⁴ de toré, de jurema ou pontos de caboclo de umbanda e do xangô, que os mamulengueiros aprendem freqüentando estes espaços de culto, como nos revela Zé de Vina¹¹⁵:

¹¹² Um instrumento de percussão nordestino que consiste em arco e flecha feitos em madeira, que, pela resistência provocada por elástico ou borracha, faz com que a flecha estale no arco, provocando o som e estabelecendo uma seqüência rítmica.

¹¹³ Em entrevista em Feira Nova-PE, julho de 2004.

¹¹⁴ Sobre a diversidade da música no toré entre os índios Kapinawá de Mina Grande, por exemplo, ver Pereira (2005).

¹¹⁵ Em entrevista sobre os bonecos, em Lagoa de Itaenga - PE, agosto de 1999.

Essas loas de xangô eu aprendo no xangô mesmo, essas rimas de xangô, essas coisas de xangô. Às vezes eu ouço pelo rádio, vou a um xangô, vou ao toré¹¹⁶, e o mestre está manifestado, engolindo espírito ou ele está cantando aquilo. Daí eu aprendo umas coisinha daquela, de longe, mas eu não gosto bem de conseguir observar muito ele não.

Alguns exemplos destes cantos no mamulengo seriam¹¹⁷: “Minha véia do Rosário / meu Deus da Piedade / minha vez do Rosário / meu Deus da Piedade / Somos Caboclinho guerreiro / que viemos da cidade / somos Caboclinho guerreiro / que viemos da cidade / Hei! Hei! Hei! Hei! Ah! Hei! Hei! Hei! Olê olá / eu vi passar Caboclo de Arubá / eu vi passar Caboclo de Arubá / Caboclo é filho de Eva / Caboclo é filho de Adão / Caboclo é filho de Eva / Caboclo é filho de Adão / oi Caboclo tem parte / com a Virgem da Conceição / Hei! Hei! Hei! Hei! Ah! / eu vi passar Caboclo de Arubá / eu vi passar Caboclo de Arubá”. Ou ainda esta outra¹¹⁸: “Hei! Hei! Hei! Hei! Hei! / Não me chame de Caboclo / que eu não sou Caboclo não / não me chame de Caboclo / que eu não sou Caboclo não / foi o sol que me queimou / numa paina de algodão / Hei! Hei! Hei! Hei! Ah! / eu vim pender, Hã! / eu vim passar, Há! / eu vim pender / vim tombar / Ah! Ah! Caboclo de Arubá / Ah! Ah! Ah! Caboclo de Arubá”. E mais esta: “Assubi num pé de pau / na costa de um papagaio / assubi num pé de pau / na costa de um papagaio / Ô, me segura, madrinha / senão na jurema eu caio / quem quiser que o trem assuba / bote areia no trio / quem quiser que o trem assuba / bote na areia no trio / oi, arroxa preto velho / quero ver pisar macio”.

¹¹⁶ Há torés que são também variantes de catimbó (Cascudo, Ediouro: 874). Esse me parece ser o caso aqui dito por Zé de Vina, e não o de um toré indígena.

¹¹⁷ Ouvir faixa 7 do CD em anexo. Registrada em 10/8/1999, na casa de Zé de Vina, Lagoa do Itaenga.

¹¹⁸ Ouvir faixa 8 do CD em anexo. Registrado em entrevista de 8/8/1999, sobre os bonecos, na casa de Zé Lopes, Glória do Goitá.



44. Caboclinhos – feitos por Zé Lopes



45. Caboclinhos – feitos por Zuza Alves

Em geral são identificados pelo público e até por pesquisadores como resultado da influência indígena no mamulengo; acredito, porém, que a questão vá além disto, visto que, estão em diálogo com ritos presentes na cultura indígena específica do nordeste, extremamente complexos, vinculados à reinvenção de tradição, construção e legitimação de identidade, disputas políticas e aos delicados problemas fundiários da região¹¹⁹, mas não somente, visto que também dialogam com ritos afro-brasileiros. Nos rituais de jurema, xangô e umbanda, por exemplo, os caboclos são entidades espirituais, que se manifestam nos médiuns, sendo uma fusão do branco com o índio.

Normalmente estes personagens quase não falam em diálogos, mas podem dizer loas¹²⁰: “Diz no ato da Eternidade / perante a Deus poderoso / eu acho muito custoso / deu formar outra idade / outra vaidade / outra geração / outro sol / outra lua / outra Eva / e outro Adão” ou “Desde quarta-feira pra cá / vivo pensativo e varo / Deus veio cortar uma cruz / dita pelo missionário / caso maior não se deu / nem se daria / nem se dá / que até os passarinho / vevi triste no seu ninho / de quarta-feira pra cá”.

Antonio Prifino, dono de um terreiro em Glória do Goitá, freqüentado por Zé Lopes, que me disse ter aprendido lá os cantos para estas passagens, atualmente brinca de caboclo no maracatu Leão da Serra, de Lula Isidoro de Lagoa de Itaenga, que conheci por intermédio de Zé de Vina. Antonio Prifino começou a brincar no maracatu Leão Guerreiro, de seu pai, onde, aliás, Zé de Vina também brincava de caboclo. Antonio

¹¹⁹ Ver o trabalho de Oliveira Filho (1999).

¹²⁰ Registradas em entrevista de 11/8/1999, sobre os bonecos, na casa de Zé de Vina, Lagoa do Itaenga.

Prifino morava no sítio Queceque, onde também vivia a família de Zé de Vina, como conto no primeiro capítulo. Antonio Prifino, que sempre brincou com a figura do Caboclo Rei Omar, ou Rei Amar como muitas vezes ouvi, explica o que é este personagem:

Antonio Prifino: Rei Amar é um caboclo que a gente faz um cocar, mais ou menos assim mil e quinhentas penas, duas mil e quinhentas, três mil e quinhentas... meu cocar tem três mil e quinhentas. A do meu menino tem duas mil e oitocentas.”

Adriana: E essa figura, ela é o quê, exatamente?

Antonio Prifino: Bem, é como se chama... é o Rei Amar, e se chama o rei quase do maracatu, tá entendendo? Porque tem o Rei mesmo do maracatu, tem a Rainha do maracatu, mas nós, eu e Sandro, então que eles chama de Rei Amar, isto. Porque nós fica de um lado... Eu fico de um lado e ele fica ao outro lado da bandeira... como a bandeira fica no meio, como seja que a bandeira é o estandarte, né? Aí então que fica ao meio de nós dois, as baianas ficam atrás... atrás de mim, atrás do meu menino, em fila, que é pra se fazer o cordão. Os caboclos faz o cordão, vai até adiante um pouco, quando os caboclos vêm voltando, aí nós já vai, com o cordão de baiana, puxando os cordão de baiana, tá entendendo? Passa um pelo outro, como seja assim um "esse"... volta, então quando chega cá, o mestre apita, a gente pára... então ele canta a toada, depois que ele canta a toada, aí continua novamente a mesma coisa.

O xangô de Antonio Prifino é conhecido por todos na localidade, e assim se referem ao seu terreiro, mas nesta tarde em que passamos juntos conversando, ele fez questão de me explicar, que o que ele tem não é um xangô, e sim um terreiro de umbanda e candomblé, chamado Terreiro de Umbanda Nossa Senhora do Carmo. Antonio Prifino está à frente deste terreiro há 25 anos, em Gloria do Goitá. Nossa conversa, apesar de bastante esclarecedora, foi cercada por segredos. Por exemplo, ele me revelou que se prepara espiritualmente para brincar no maracatu no carnaval, “suspendendo qualquer coisa pra não acontecer nada”. Mas seu Antonio não me contou como faz a sua preparação, porque “isto é um segredo”. Porém sabe-se que nos preparos de alguns

caboclos utiliza-se a jurema¹²¹ como componente nesta proteção. Sobre os Caboclos de Orubá, ele me explicou se tratarem de entidades provenientes de uma falange específica na linhagem dos caboclos, onde também encontramos outras falanges de encantados como: Sete-Flechas, Índio Flecheiro, Pena Branca, etc. Ele caracteriza os Caboclos de Orubá como sendo grandes curadores, grandes professores e os classifica como sendo “encantados de fazer o bem”.

Expliquei-lhe o meu interesse nos Caboclos de Orubá, por conta de meu trabalho com o mamulengo. Seu Antonio fez uma crítica de que não gosta de ver a sua religião retratada no mamulengo, assim como outras religiões. Há uma outra passagem, a do Xangozeiro¹²², onde a paródia ao culto é mais evidente que na dos caboclos, onde não há deboche. Aproveitando o tema, ele fez reclamações e me contou diversos episódios de perseguição ao seu culto, principalmente nos últimos anos, por conta da ação dos “crentes”. A penetração das Pentecostais na região é grande, e pode ser notada pelo número de conversões que pude perceber em minhas visitas à região. No entanto, ainda não percebo uma absorção direta por parte do brinqueado desses elementos. Ainda não existe o personagem do “crente”, mas não me espantaria de que isso venha acontecer brevemente. Em algumas passagens os personagens já brincam com os outros utilizando expressões dos “crentes”, dos “bíblos”, como muitas vezes ouvi, mas ainda não pode ser verificado como um fato explícito. Mesmo porque as Pentecostais recriminam o tipo de contexto na qual se apresentam os brinquedos populares: ambientes de muita cachaça (em especial na Zona da Mata, em detrimento dos canaviais), de apostas, de jogo, de briga, de namoro, de festa.

Em conversas com Zé Lopes, ele me revelou que já tinha passado por muitas religiões e que no momento tinha simpatia pelas igrejas evangélicas. Entretanto, tinha sua

¹²¹ São várias as espécies de jurema, que podem ser utilizadas no preparo da bebida, por exemplo: *mimosa tenriflora*, *mimosa verrucosa*, *vitex agnus-castus* e *mimosa hostilis*, segundo Neves (2005: na nota 9). Porém Grünewald (2005: notas 3 e 23) chama atenção para uma diversidade de espécies ainda maior.

¹²² Durante a passagem o Xangozeiro oferece seus serviços ao povo que está assistindo à brincadeira, afirmando poder curar os enfermos, ler a mão ou manifestar os espíritos. O boneco traz um cachimbo na boca e carrega guias, colares de proteção destinados aos orixás ou entidades espirituais, que o devoto carrega consigo no pescoço, ou atravessado no corpo. Canta toadas de xangô, como, por exemplo: “Eu vi chover / eu vi relampear / olho pro céu e estava azul / mandei chamar caboclo de Luanda / eu sou louca de Baracaju” — esta registrada numa brincadeira de Zé de Vina em 1999. Outros bonecos surgem durante a passagem, incorporando espíritos, atrapalhando o culto ou requisitando os serviços do Xangozeiro, como o Bona Faca e as duas Quitérias. Numa alusão à repressão policial a esses cultos, surgem também as autoridades policiais, que prendem o Xangozeiro.

“cabeça feita” na umbanda, no terreiro de Antonio Prifino. Como se sabe, *cabeça feita* é a expressão utilizada para as pessoas iniciadas em diversas religiões afro-brasileiras.

*Sou um pouquinho de tudo, acho que todos mamulengueiro é assim. Eu sou um pouco católico, um pouco espírita, um pouco crente, protestante. Porque tudo isso eu já fui. Fui espírita, já fiz até obrigação no candomblé, na umbanda, e eu sou um pouquinho católico, que às vezes eu vou na igreja.*¹²³

Quando Zé Lopes esteve no Rio de Janeiro colocou uma dessas passagens em que se parodia o xangô. Ela começava com um canto de jurema, para a entrada de Ritinha, que, mal começava a se apresentar para o público, dava pulos, como se estivesse incorporando alguma entidade espiritual, até tombar num dos cantos da empanada, ao som de uma toada. Em seguida chegava sua mãe, dona Colotilde, procurando a filha, informando que ela andava estranha, dizendo coisas esquisitas. Logo começava a pular, como se estivesse incorporando espíritos, indo cair no mesmo lugar que a filha, ao som de outra toada. Chegava então uma Preta Velha, empregada de dona Colotilde. A preta era “médium desenvolvida” e sabia trabalhar com os espíritos, e cantava músicas de jurema. Vendo a situação das patroas, tratava de libertá-las dos espíritos. Findo o trabalho, oferecia seus serviços ao sanfoneiro, depois à platéia. Cantava mais uma toada e se despedia à maneira das entidades nos terreiros: abençoando todos e falando da positividade do ambiente.

¹²³ Registrado em entrevista sobre história de vida, em 8/8/1999, na casa de Zé Lopes em Glória do Goitá - PE.



46. Xangozeiro e Bona Faca (feitos por Zé de Vina)

No final da apresentação, Zé Lopes confidenciou-me que não gostava muito de colocar essa passagem, porque ele sempre sente “presenças” das entidades e acaba “atuando” também. Segundo ele, na entrada da Preta Velha, sentiu uma “presença forte” e, por ter o “canal da mediunidade” aberto, foi levado a dizer coisas que não eram dele, mas, sim, de alguma entidade. Zé Lopes revelou ser muito comum nas passagens que tratam desse tipo de religiosidade, como a dos Caboclinhos e a do Xangozeiro, acontecerem essas manifestações, em que uma entidade anima o mamulengueiro, que anima um boneco. Numa entrevista com seu João Nazaro, de Pombos, já falecido, ele se refere ao fato de muitos bonecos que coloca em cena darem passagem a entidades correspondentes a esses personagens. É interessante pensar um personagem que tenha um tipo extracorpóreo, capaz de se manifestar no objeto, no boneco, por intermédio de seu manipulador.

Acredito que a preocupação e a restrição de Zé Lopes a estes assuntos deve-se à penetração das Igrejas Evangélicas na região da Zona da Mata, como já apontei brevemente. Essa influência já pode ser sentida na declaração de alguns brincantes “crentes”, como mestre Salustiano, de Olinda, que fazem discriminações sobre o que deve ou não ser feito em suas brincadeiras. No caso de Salustiano, no seu cavalo-marinho não há a passagem dos Caboclos de Orubá, por se tratarem, para ele, de práticas ligadas ao “curandeirismo”. De fato não senti uma mudança significativa por parte de Zé Lopes,

mas percebo em seu discurso, uma tentativa de readequar sua fala a esses novos valores que aos poucos vão se fixando na região.

Voltando a conversa com Antonio Prifino. Perguntei se me poderia cantar alguns pontos de Caboclo de Orubá. Diante de sua recusa, me ofereci para cantar os que eu conhecia das passagens de mamulengo. Depois de escutar ele riu, e me disse que os cantos eram realmente religiosos, cantados em sessões espirituais para a chamada destes caboclos, e que ele mesmo os cantava. Por fim, ele concordou em me cantar um ponto, que reproduzo aqui¹²⁴:

Caboclo de Orubá (Antonio Prifino)

Rei de Orubá quando vem

Ele vem pelas ondas do mar Orubá

Rei de Orubá quando vem

Ele vem pelas ondas do mar Orubá

Orubá, Orubajé

Trabalha caboclo na ponta do pé

Orubá, Orubajé

Trabalha caboclo na ponta do pé

Rei de Orubá, rei de Orubá

Trabalho bonito é do rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Bonita chegada do Rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Bonita falange do Rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Flecha de jurema do Rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Bonito cocar é do Rei do Orubá

¹²⁴ Ouvir faixa 9 do CD em anexo. Ouvir também a faixa 10, referente ao cavalo-marinho de Zé de Bibi.

Rei de Orubá, rei de Orubá

Ciência bonita tem Rei de Orubá

Para aprofundar mais estas questões decidi buscar mais informações, e me deparei com uma referência interessante. O povo indígena Xucuru, também conhecido como sendo os Caboclos de Orubá, ou Urubá (Barbalho, 1977), não poderiam ficar excluídos desta tentativa de entender a construção desses personagens e seus múltiplos significados. A primeira referência aos Xucurus do Ororubá é de 1654. Os Xucurus ficaram conhecidos como os Guerreiros Caboclos do Orubá, depois da Guerra do Paraguai, onde lutaram como soldados e receberam homenagens oficiais do Império, quando a Princesa Izabel os presenteou com uma farda e uma espada, prometendo-lhes a restituição de suas terras na Serra do Ororubá.

A terra indígena (TI) Xucuru está localizada no Complexo de Serras do Ororubá, próxima à cidade de Pesqueira, no agreste pernambucano. Estive na TI Xucuru, em 2004, por um fim de semana, com o intuito de tentar encontrar mais informações sobre os Caboclos de Orubá¹²⁵. Cheguei ao complexo de aldeias através de um amigo, Henry, que coordena uma ong de projetos culturais, a Estação da Cultura, em Arcoverde. Ele me levou até a Serra do Ororubá e me apresentou ao cacique Marquinhos e a sua mãe Dona Zenilda. Apesar de ter sido bem recebida, meus propósitos não foram bem compreendidos, e me pareceram deslocados frente aos complexos problemas enfrentados pelos Xucurus. Fiquei hospedada na Aldeia Santana, uma antiga fazenda desapropriada, e pude conhecer a Aldeia de Cimbres, antiga Vila de Cimbres. Mesmo assim, a visita foi produtiva para a compreensão não só deste personagem, mas para entender dinâmicas e conflitos enfrentados pelos Xucurus, e que podem ser estendidos aos índios do nordeste

¹²⁵ Eles viviam o momento de desapropriação e indenização dos antigos posseiros e proprietários para que o território pudesse ser integrado como área indígena, na época 80% das terras já estavam legalizadas. Este foi um processo longo, pois somente na década de 1950, os Xucurus tiveram sua identidade indígena reconhecida. Em relação ao território, em 1989 se iniciou o processo de demarcação de terras e reconhecimento do mesmo, que foi concluído em 1995. Apenas em 2001, tiveram os 27.555 hectares de terra homologados, vide os trabalhos de Souza (1998) e o artigo sobre o toré Xucuru de Neves (2005). Todo este processo foi marcado por conflitos violentos, marcados por assassinatos de lideranças indígenas, como o ocorrido com o cacique Chicão, assassinado em maio de 1998. Em 2003, o atual cacique Marquinhos, filho de Chicão, sofreu nova tentativa de assassinato onde morreram dois índios que o acompanhavam.

de uma maneira geral. Muito haveria para ser dito, mas me ateei aos pontos relevantes para a compreensão dos caboclos.

No alto de uma montanha, que pode ser vista da Aldeia Santana está localizado o terreiro da Pedra D'água, um local sagrado e ritualístico para os Xucurus, uma área retomada por eles em 1991. Lá está a Pedra do Rei, onde o cacique Chicão está enterrado e onde se realizam alguns torés, como o da festa de reis, no dia 6 de janeiro, uma data muito importante para os Xucurus. Acredita-se que neste local há um salão subterrâneo onde vivem os antigos guerreiros Xucurus. Os Caboclos de Orubá, mais conhecidos como Reis de Orubá neste contexto, são encantados fundamentais nos rituais de toré, no qual têm função de aconselhamento político, por exemplo, em épocas de trocas de chefias. Foi através da indicação de um encantado que Marquinhos se tornou cacique depois da morte de seu pai¹²⁶.

Na conversa que tive com Marquinhos expliquei as razões que me levaram até ali. Falei do mamulengo, que ele não conhecia, mostrei fotos, discorri sobre os Caboclos de Orubá e ouvimos juntos trechos de passagens. Ele ouvia tudo atentamente, e depois fez comentários, que me deixaram surpresa. Seu primeiro questionamento foi em relação ao termo “caboclo” para designar o personagem. Com veemência ele criticou o termo, criticando-o como sendo pejorativo, já que os Xucurus não seriam caboclos e sim índios, e me pediu que os mamulengueiros parassem de se referir a eles dessa forma. Fiquei surpresa com o pedido e tentei explicar o contexto em que esses personagens atuam no mamulengo, e também da minha total impossibilidade de censurar o brinquedo. Nossa conversa se intensificou num debate sobre os termos “índio” e “caboclo”, os aspectos sangüíneos e fenotípicos atrelados à discussão, fazendo-me lembrar do trabalho de Roberto Cardoso de Oliveira sobre os Terêna¹²⁷. Esta discussão está no cerne dos conflitos no indigenismo nordestino, como atestam os trabalhos de Oliveira Filho (1999) e de Grünwald (2005), entre muitos outros.

¹²⁶ O toré tem sido um ritual de importância central para o exercício, a legitimidade e o reconhecimento da identidade indígena dos povos do nordeste, como está amplamente destacado no livro sobre o toré organizado por Grünwald (2005), e também no livro sobre etnicidade e política entre os índios do nordeste organizado por Oliveira Filho (1999). Algumas datas importantes onde se realizam torés entre os Xucuru são: 6/1 – Festa de Reis, 10/5 – Homenagem a Chicão, 23/6 – Festa de São João, 2/7 – Festa de Nossa Senhora das Montanhas ou Tamain.

¹²⁷ “Do índio ao Bugre: o processo de assimilação dos Terêna”, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Depois Marquinhos discursou sobre as conquistas dos Xucurus, e da dificuldade de conseguí-las, da penosa luta deles. O tom da conversa se transformou num discurso político, onde claramente me senti testada, ao mesmo tempo em que convocada a me juntar a eles nestes embates. Foi neste momento que percebi que uma simples estada para a investigação de um personagem, não seria suficiente para que eles me permitissem trabalhar mais profundamente sobre estas questões. Sobre a minha proposta de realizar uma pesquisa mais extensa ali, Marquinhos me deu uma desculpa, dizendo que precisava consultar as lideranças e os encantados, e que me telefonaria dando a resposta. Posto isso, me despedi, e depois de uma visita a uma escola indígena na Vila de Cimbres, fui embora.

Capítulo 3 – Tornar-se mestre: aprendizado e legitimação no teatro de mamulengos.

No mamulengo, os *brincantes* ou artistas, ou, ainda, *folgazões* possuem funções diferentes. O comando fica por conta do *mestre* que, em geral, além de ser o dono do brinquedo, é quem manuseia e, em alguns casos, confecciona os bonecos, podendo ser um manipulador de bonecos ou um artesão. Para tornar-se um mestre, o artista deverá ter passado por um longo processo de aprendizado, que consiste em acompanhar outros mestres, assistir às apresentações de outros mamulengueiros, aprender as técnicas de manipulação, conhecer as histórias e as loas de cada boneco, ser capaz de emitir diferentes vozes, cantar, ter fôlego, ser um bom improvisador e saber provocar o riso. Os outros integrantes do mamulengo são: o *contramestre*, muitas vezes um aspirante a mestre, um aprendiz, um ajudante do mamulengueiro; os músicos ou tocadores, na formação de sanfona (em geral, um “oito baixos”), triângulo, ganzá e bombo¹²⁸. Outra importante figura do mamulengo é o *Mateus*, espécie de bufão, palhaço, mestre-de-cerimônias, apresentador. No mamulengo, o Mateus pinta seu rosto de branco com farinha, tendo a função de fazer a mediação entre os bonecos e o público, dialogando com o mestre que está atrás da barraca, e também de recolher dinheiro da audiência e zelar pelas apresentações.

Um mamulengo torna-se conhecido através de seu mestre mamulengueiro. É por conta de seu talento que o público interessa-se em assistir a brincadeira, e é a sua habilidade que será avaliada, louvada ou condenada. O mamulengueiro é quem consegue os contratos, sendo o principal interlocutor para a negociação da apresentação de uma brincadeira. Em geral, é ele quem recebe o dinheiro do cachê e quem decide a sua divisão entre os demais integrantes do brinquedo, reservando para si a maior parte, pois é quem arca todos os custos de um mamulengo, da compra de bonecos à manutenção do brinquedo, e inclusive a responsabilidade do transporte e alimentação dos integrantes. O segundo maior valor da divisão do cachê é do tocador de oito baixos, considerado uma peça importante que valoriza a brincadeira. Os outros integrantes compõem o grupo, mas são mais flexíveis, podendo ser substituídos ou saírem quando quiserem. Há muitos casos

¹²⁸ Nos relatos de alguns folgazões há referências a outros instrumentos, como a *rabeca* ou *rebeca* e o *marimbau* ou *berimbau*. Ouvir faixa 11 do CD em anexo, onde há um exemplo da sonoridade deste instrumento.

em que esses integrantes são da própria família do mamulengueiro: filhos, enteados, netos, esposa, etc.



47. Armando, Zé da Banana, Zé de Vina, Zé Lopes, Zé Salo e Luiz Preto (esq. para dir.)

Mestre é, sem dúvida, hoje, uma categoria própria ao brinqueado do mamulengo nessa região. No entanto, em conversas informais com Zé de Vina, este me revelou que, antigamente, os mamulengueiros não se chamavam por “mestre”¹²⁹, e que o termo teria aparecido a partir da chegada dos primeiros pesquisadores e interessados na arte do mamulengo, por volta da década de 70. Estes se referiam aos mamulengueiros como mestres. A hipótese para o surgimento do termo nessas circunstâncias me parece relevante. O fenômeno atual de interesse das camadas médias urbanas dos grandes centros pela cultura popular, vem atribuindo a definição de mestre a qualquer pessoa que tenha alguma autoridade e conheça aspectos de determinada técnica ou conhecimento desse universo. A falta de critério para a atribuição do termo, bem como a naturalização

129 No livro “Música de Feitiçaria”, Mario de Andrade (1963) diz na nota 25: “No catimbó os pais de santo são chamados de mestres, que é usança tradicional portuguesa. Cândido de Figueiredo dá ‘mestre’ com o sentido antiquado de médico pra Portugal acrescentando apenas que em Macau e no Ceilão a palavra significa curandeiro; mas que os feiticeros curadores se chamavam de mestres também em Portugal o prova um manuscrito de 1630 (14, II, 33) que diz ‘costuma haver mulheres que debaixo do nome de mestres usavam curar os enfermos com reprovadas artes diabolicas e supertições...’. No Brasil também a palavra é antiga nesse sentido. O safadíssimo Silvestre José dos Santos que em 1819 fundava uma religião na Serra do Rodeador (15,33) tomava o nome de ‘mestre Quiou’, e as práticas religiosas da sua seita são muito assimiláveis às do catimbó. No catimbó a palavra mestre é usada tanto pros feiticeros como pros deuses invocados. Distinguem-os chamando àqueles de mestres materiais, ou ‘em matéria’, ao passo que os deuses são os ‘mestres desmaterializados’. 14= “Ensaio Ethnographicos” – J. Leite de Vasconcellos. Lisboa, Livraria Classica Editora, 1910; 15= “Folklore Pernambucano” – F. A. Pereira da Costa. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, LXX, II parte. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1908”.

de sua utilização, contribuem para essa imprecisão. No comentário abaixo Zé de Vina¹³⁰ fala sobre isso, destacando dois outros termos para designar o mestre e contramestre, os de *folgazão*, *coiceiro*, *figureiro*¹³¹ e *careteiro*¹³²:

Adriana: Naquele tempo chamavam todas essas pessoas que te ensinaram de mestre?

Zé de Vina: Não, não. Eu nunca vi falar o mestre de mamulengo. Não via falar nesse negócio de mestre Zé Grande, mestre Luís da Serra... chamava de folgazão. Era o melhor folgazão de mamulengo, o Zé de Vina... o melhor folgazão, Zé da Banana. Tem um folgazão bom de mamulengo... Aonde? Em Vitória, Zé Grande. Ah, Vitória tem um folgazão de mamulengo de qualidade. Quem é? Luís da Serra. Tudo isso era... mas não tinha esse nome de mestre de mamulengo, não.

Adriana: Zé, você falou ali que o Zé Preto era um bom coiceiro, é isso? O que é coiceiro?

Zé de Vina: Zé Preto, de Feira Nova?

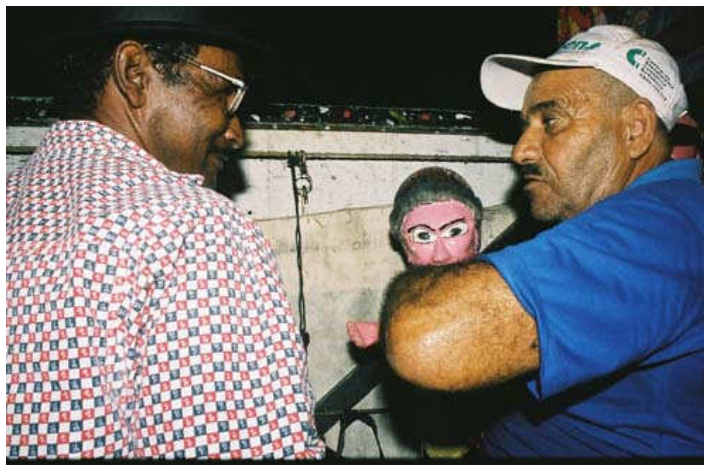
Adriana: Não, desculpe. Luís Preto...

Zé de Vina: Luís Preto. Trabalhava no coice. Quer dizer, como hoje em dia tem esse nome de mestre, então eu digo ele é um bom contramestre, né? Mas antigamente era, trabalhava no coice. No coice, era o cabra ficava esperando, quando saía de dentro da barraca, aí o cabra entrava pra brincar também... Bota assim, trabalhava no coice, trabalhava no careteiro... figureiro, o contramestre. Contramestre pega hoje, mas nunca pegou, não. Agora, Luís Preto tinha o pai que brincava muito mamulengo e Luís sabe botar umas passagenzinhas. Agora, realmente, o que está faltando nele mais é som, porque ele é meio atrasado, e sobra isso... ele sabe botar umas bonecazinhas, mas é baixo. Mas realmente em todo lugar o pessoal gosta muito de uma passagenzinha que ele bota, com nome de o Goiaba... como é? É o Goiaba, mesmo. O pessoal gosta muito dessa passagenzinha dele. Pra mim é passagenzinha melhor que ele bota, e no resto pode ajudar.

¹³⁰ Em entrevista, em Lagoa de Itaenga – PE, julho de 2004.

¹³¹ *Figureiro* é aquele que *coloca as figuras*, os personagens no mamulengo e no cavalo-marinho.

¹³² *Careteiro* está relacionado também às figuras, aos personagens. No Maranhão, a máscara do Cazumbá do bumba-meu-boi é chamada de *careta* (Mazzillo, 2005; Lody, 1999).



48. Luiz Preto e Zé de Vina, durante uma brincadeira em Apoti – PE, junho de 2004.

Assim, acredito que toda vez que os mamulengueiros e o próprio Zé de Vina se referem a si mesmos como mestres, como veremos em diversos momentos deste capítulo, estão incorporando esta palavra e este novo contexto e legitimando esta categoria, também para mim, enquanto pesquisadora interessada nestes processos de aprendizagem. O importante aqui é verificar como os mamulengueiros estão permanentemente contruindo e definindo uma idéia de mestre. Se as categorias são “representações essencialmente coletivas”, construídas e negociadas socialmente, como nos chamou atenção Durkheim (2000: XXII-XXIII), o mesmo acontece com a noção de mestre, e como veremos mais adiante, com a própria noção de artista e de cultura. Por isso, observar esses processos de aprendizagem e legitimação me parece fundamental para entendermos a operacionalidade do brinquedo, surpreendendo essas categorias em ação. Na tentativa de reconhecer mestres de mamulengo mais antigos, que teriam influenciado no aprendizado de Zé de Vina, fui aos poucos percebendo um universo de conhecimento compartilhado do qual participavam determinados grupos de mamulengueiros, e que apontei no capítulo anterior. Concordo com Becker (1977b: 205) quando ele chama atenção para o fato de que:

“grande parte dos escritos sociológicos fala de organizações ou sistemas sem referência às pessoas cujas ações coletivas constituem a organização ou o sistema. Grande parte da literatura sobre arte, como um produto social, faz o mesmo, demonstrando correlações ou congruências sem referência às atividades coletivas por meio das

quais elas foram produzidas, ou falando de estruturas sociais sem referência às ações de pessoas que fazem juntas coisas que criam essas estruturas.”

O que garante ao mamulengo a sua existência e continuidade são as redes de mamulengueiros e os processos de transmissão deste conhecimento. Poderíamos falar de “linhagens de mestres”, gerações de mamulengueiros, que através da transmissão de uma maneira específica de brincar foram contribuindo para a fixação de características ainda hoje identificáveis nos mamulengos da região. O próximo depoimento¹³³ sobre esses mestres nos dá a pista, sobre a linhagem de Zé de Vina, ou seja, a rede de mestres tomando como ele próprio como referência, como elo principal (Barnes, 1987):

(...) e nessas alturas, vendo Biu de Sabida brincar, tinha outro mamulengueiro que brincava também, muito bom, era Severino Maçu, esse já faleceu. Pois bem, brincava Severino Maçu, brincava Sebastião Cândido, brincava Samuel. Samuel Alves de Oliveira era o nome do dono de mamulengo e irmão de Solon. Solon também tem mamulengo, brincava o mamulengo de Solon, e Samuel brincava também o mamulengo. Agora Samuel já tinha as história aprendida pelo irmão Solon. Sebastião Cândido já tinha as história de Solon. Agora de quem Solon puxou essas história eu também não vou dizer de quem foi que ele puxou essas história, qual foi o mamulengueiro que ele aprendeu. Eu sei que Solon, Samuel, Biu de Sabida, Severino Maçu, Zé de Vina, Severino da Cocada, essas introdução de mamulengo é quase uma por dentro da outra, só diferença o ritmo, o ritmo. Agora eu não estou sabendo que eles, esses que estão vivo, improvisa alguma figura de mamulengo, eles inventam qualquer coisa. Eu sei que eu mesmo faço na hora. Invento na hora quando eu quero mudar uma passagem, que aquela passagem está muito conhecida, eu mudo. Eu brinco num terreiro duas vezes, então o povo conhece o mamulengo por baixo da placa.

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,

¹³³ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

e as variantes surgidas a partir da individualidade de cada mestre, forjada a partir da sua experiência e dos aspectos próprios à dinâmica do mamulengo. Da mesma forma quando ele diz: “o povo conhece o mamulengo por baixo da placa”, refere-se à placa afixada na barraca, na *torda* do mamulengo, que porta o nome do mamulengo e o do mestre mamulengueiro, e às vezes informações como o telefone de contato, a cidade de origem, o santo de devoção, o nome do tocador de oito baixos, etc. Ao dizer que “o povo conhece”, nos revela não só a intimidade da platéia em relação ao mamulengo, mas que ela detém os instrumentos para avaliar a performance do mestre, aprovando ou condenando seu estilo. Estamos lidando aqui com um conjunto de convenções compartilhadas e negociadas a todo instante por estes artistas e pelo público, tal qual definida por Becker (1977b: 214):

“Visto dessa forma, o conceito de convenção fornece um ponto de contato entre humanistas e sociólogos, sendo intercambiável com idéias sociológicas familiares, como a idéia de norma, regra, compreensão compartilhada, costume ou folkway, referindo-se todas, de uma maneira ou de outra, às idéias e compreensões que as pessoas têm em comum e através das quais efetuam sua atividade cooperativa.”

São essas convenções negociadas, essas regras, os elementos específicos do mamulengo, que Zé de Vina nos define como “ritmo”, chamando atenção para o fato de que cada mamulengueiro terá uma relação diferente com este *corpus* definido, e que dará a marca particular a cada um. Sua definição para a dinâmica do “ritmo” é a seguinte:¹³⁴

(...) como é que nós vai mudar o óleo do carro? tirar aquele óleo queimado e botar outro. Agora, não é o mesmo óleo? A diferença é que aquele óleo está novo, e o outro está queimado. Pois se um dia eu apresento o Mané Pancaru, Quitéria, botando Simão pra fora (...), ele [Luiz da Serra] já bota de outro jeito, que ele sabe também qual é o outro jeito. (...) Quer dizer, se eu apresento de um jeito, ele apresenta de outro. Mudar o ritmo é isso.

¹³⁴ Idem.

Zé de Vina ainda nos chama atenção sobre a “mudança do ritmo”, o “envelhecimento do óleo”, onde vejo uma conexão à idéia de Becker sobre o desafio do artista à convenção, e ainda ao fato de que não há rigidez, apesar da existência de um *corpus* comum; ou seja, o mamulengueiro tem consciência das regras, negocia com elas, pois estas só adquirem sentido dentro de uma realidade social construída e, por isso, pode jogar com elas. As convenções estão sendo feitas e refeitas a todo instante no dia-a-dia:

“Embora padronizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Elas não especificam um conjunto inviolável de regras ao qual todo mundo deve se referir ao estabelecer questões sobre o que fazer. Mesmo quando as indicações parecem bastante específicas, deixam muitas coisas não colocadas, que são resolvidas por referência a formas costumeiras de interpretação, por um lado, e através de negociação, por outro” Becker (1977b: 214).

Sobre essas possíveis linhagens e suas distinções, Zé de Vina faz sua análise apontando a diferença entre os brinquedos dentro de uma mesma região, aparentemente comum. Como vimos, a Zona da Mata pernambucana é dividida em Mata Norte e Mata Sul. Entre alguns brinquedos, como no cavalo-marinho, por exemplo, essas diferenças regionais são notadas. Zé de Vina esclarece esse fato através de seu comentário sobre o mamulengo de Luiz da Serra¹³⁵, outro grande mamulengueiro da região, já falecido, que atuou na região de Vitória de Santo Antão, Pombos e Chã de Alegria. Seus principais discípulos foram Antonio Biló¹³⁶ e João Nazaro¹³⁷, ambos já falecidos, em 1999 e em 2000, respectivamente. Atualmente o herdeiro desta linhagem seria Tonho¹³⁸:

¹³⁵ Segundo Santos (1979: 82): “Iniciou-se no mamulengo em 1928 (...). Durante muito tempo brincou com Zé Grande da Vitória, mamulengueiro também famoso na Zona da Mata, radicado em Vitória de Santo Antão e que faleceu em 1963. É desse tempo a criação definitiva do seu mamulengo com o nome de Nova Invenção Brasileira”. Luiz da Serra nasceu por volta de 1908.

¹³⁶ “Antonio Severino dos Santos, conhecido por Antonio Biló, nasceu na cidade de São João dos Pombos, no dia 4 de março de 1932. (...) Começou a brincar como instrumenteiro do mamulengo de Zé Grande da Vitória, batendo triângulo, balançando o ganzá e depois tocando bombo. Isso com a idade de 17 anos, em 1949. (...) Em seguida passou a brincar com Luiz da Serra, que foi seu segundo mestre. Posteriormente adquiriu o mamulengo de Zé Grande, cujos bonecos foram feitos por Luiz da Serra, sendo a coleção composta por cerca de quarenta bonecos. Criou então o mamulengo Nova Invenção” Santos (1979: 92-93).

¹³⁷ “João Nazaro, também morador de Pombos, começou a brincar com Luiz da Serra, em Vitória. Além de sócio é o contramestre do brinquedo [de Antonio Biló]” Santos (1979: 94).

¹³⁸ Antonio José da Silva, o mamulengueiro Tonho, nasceu em 1970, em Vitória de Santo Antão, mas mora atualmente em Pombos. Apesar da juventude, Tonho foi aprendiz direto de Antonio Biló e João Nazaro, quando começou com apenas 12 anos a cuidar do mamulengo deles, permanecendo nesta função até o

*O ritmo de mamulengo dele [Luiz da Serra] era todo diferente, o mamulengo do Norte brinca num sistema, e o mamulengo da zona canavieira já é outro sistema. (...) Agora as passagem de Luiz da Serra era mais diferente, porque o Luiz trabalhava mais com as boneca, Quitéria, Colotildes, que era irmã de Quitéria, Mané Pancaru, Simão de Lima Condessa. Ele botava aqueles papel e ficava aboiando, cantando aquelas canção, aquelas coisa.*¹³⁹

Zé de Vina me contou a respeito dos mestres de seu tempo como se todos se conhecessem, sugerindo uma intensa relação entre eles. Nota-se em sua fala a indicação da existência de linhagens de mestres. Nessa rede, Solon¹⁴⁰, mamulengueiro de Carpina teria também um importante papel. No caso de Solon, temos como principais aprendizes, os mamulengueiros de Carpina, João Galego¹⁴¹, Miro¹⁴² e Saúba¹⁴³. Outros

falecimento desses mestres. Tonho confeccionava boa parte dos bonecos para o mamulengo de Antonio Biló e João Nazaro. Apesar de ser um exímio artesão, Tonho diz que está aprendendo a brincar de mamulengo e sonha em organizar um brinquedo. Atualmente tem como principais referências o mamulengo de Zé de Vina e de Zé Lopes, e aprimora-se em oficinas de artesanato, em Olinda, coordenadas por Fernando Augusto Gonçalves. (Informações obtidas em entrevista realizada em Pombos-PE, em julho de 2004).

¹³⁹ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

¹⁴⁰ No livro de Santos (1979: 114 – 115) há um capítulo sobre ele: “Solon Alves de Mendonça criou seu mamulengo Invenção Brasileira, segundo afirma, em 1937, na cidade de Carpina. (...) Solon revela que sua ligação com o brinquedo remonta aos oito anos de idade, ainda em Carpina, quando viu o mamulengo de Chico da Guia – também conhecido como Chico Presepeiro. (...) Essa realização só foi efetivada aos 17 anos, quando de sua iniciação ao mamulengo, feita através de mestre Samuel, ‘mamulengueiro fino’. (...) Samuel, mamulengueiro natural do município de Feira Nova, já falecido. (...) Pelo fato de ter morado no Rio de Janeiro durante 19 anos consecutivos, Solon recebeu muitas influências urbanas que incorporou ao seu brinquedo, sendo pessoa esclarecida. É por isso que, embora de origem rural e morando no interior do Estado, Solon se constitui num dos mamulengueiros que decisivamente, na atualidade, vêm contribuindo para a formação do tipo de mamulengo que denominamos urbano.”

¹⁴¹ João José da Silva, o mamulengueiro João Galego, nasceu no município de São Lourenço, em 1945. começou a brincar de mamulengo em 1985, e tem como marca de seu trabalho a poesia popular. Seu João Galego se diz antes de tudo um “poeta popular” e brinca ao lado de sua esposa Maria Cândida da Silva, conhecida como Marlene Silva, nascida em 1951, em Pau d’Alho. Diz que aprendeu a brincar de mamulengo vendo Zé de Vina brincar, juntando a isso “sua própria inteligência”. Seu mamulengo chama-se Nova Geração. (Informações obtidas em entrevista realizada em Carpina-PE, em junho de 2004).

¹⁴² Ermiro José da Silva, o mamulengueiro Miro, nasceu em Carpina. É um exímio artesão de bonecos há mais de 10 anos. Na sua infância, viu Solon brincar e seu pai Saúba, fato que ele omite por serem brigados, apesar de ser evidente a influência de Saúba no modo em que constrói seus bonecos. Mesmo brincando raramente, por ser muito tímido, diz que o nome de seu mamulengo é Novo Milênio. (Informações obtidas em entrevista realizada em Carpina-PE, em junho de 2004).

¹⁴³ Antonio Maria da Silva, o mestre mamulengueiro Saúba, nasceu em 1951, em Carpina, município da Zona da Mata pernambucana, cidade onde reside atualmente. Antes de viver da arte de fazer bonecos trabalhou como tirador de coco e vendedor de laranja. Entrou na arte do mamulengo vendo o grande

mamulengueiros também iam aparecendo nas lembranças de Zé de Vina como Pedro Rosa¹⁴⁴:

(...) com os tempo eu fui a outro mamulengo num engenho por nome de Ribeiro Fundo; aí tinha um mamulengo brincando, e já era o mamulengo de Pedro Rosa.

Ou Apolônio¹⁴⁵:

(...) com os tempos eu fui pra outro mamulengo aqui nos Queimado, era o de Apolônio. Estava cheio de mulher cantando dentro desse mamulengo, era Mané Preto e Apolônio, dois irmão. Mané Preto tinha duas filha e Apolônio tinha duas filha, todas brincava no mamulengo cantando. Ela só fazia mesmo cantar a moda, porque quando tem um mamulengo brincando, que tem duas mulher dentro cantando, a gente bota aquelas duas Quitérias, que elas pega a cantar, aí o povo gosta, porque começa a gritar moda.

Conheci Biu de Sabida¹⁴⁶ ou Severino Sabida, em 2004, numa brincadeira de cavalo-marinho, na casa de Zé de Bibi. Zé de Vina também destaca que ele teve grande influência sobre o seu brinquedo¹⁴⁷.

(...) aí depois eu fui num outro mamulengo, tem um negão por nome de Biu de Sabida, era mamulengueiro, mestre mamulengueiro, ele mora hoje em dia em Carpina, ele tem um cavalo-marinho, esse Biu de Sabida, tem um cavalo-marinho em Carpina e brinca

mamulengueiro Pedro Rosa brincar. Brincou também com Solon e Biu de Sabida, antes de morar durante alguns anos em São Paulo. Saúba é um grande artesão de bonecos, e os vende sobre encomenda para colecionadores e para diversas lojas de artesanato em todo o Brasil e até mesmo no exterior. Já fez bonecos para os espetáculos de Antonio Nóbrega. Costuma se apresentar dançando com uma boneca do tamanho de um adulto, já se apresentou com ela por diversas cidades brasileiras, incluindo São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, fazendo muito sucesso com este número. (Informações obtidas em entrevista em Carpina-PE, em julho de 2004).

¹⁴⁴ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Severino Joaquim Pereira, o Biu de Sabida, nasceu em Limoeiro, em 1932. Brincou de mamulengo com Samuel e Sebastião Cândido, mestres de Zé de Vina. Além do mamulengo, Biu de Sabida também brinca de cavalo-marinho, maracatu e é tirador de coco. (Informações obtidas em Lagoa de Itaenga-PE, em junho de 2004).

¹⁴⁷ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

mamulengo, ele brincou muitos anos o mamulengo, eu, ele e o finado Samuel. Agora, quando chegar em Carpina, ele é conhecido como Biu da Bóia.

No comentário abaixo, Zé de Vina tenta organizar esta linhagem de mamulengueiros, fazendo inúmeras associações nesta rede — como veremos mais adiante, Sebastião Cândido¹⁴⁸ e Samuel¹⁴⁹ são dois nomes importantes para a sua trajetória. Observaremos no mesmo comentário o desenvolvimento do aprendizado de Zé de Vina junto a Sebastião Cândido. No início, “peruava”, ou seja, acompanhava este mamulengo tentando ajudar no que fosse necessário, assistindo às brincadeiras atentamente. Depois passa a auxiliá-lo dentro da barraca, passando os bonecos para o mestre no momento da apresentação, ou segurando os bonecos e o ajudando a cantar os baianos, ou respondendo as tiradas do coco, uma atividade que consiste em responder a segunda parte que se repete, para que o tirador, o mestre, improvise a primeira. Ainda neste trecho Zé de Vina diz “continuei brincando nesta ética”. A “ética” de que ele fala é o auxílio que um mamulengueiro dá ao outro dentro da barraca, ou para dar uma força para alguém que esteja começando, ou como ajudante em troca de aprendizado, e alguns trocados. Esta “ética”, de “movimentar” o brinquedo consiste também em ajudar o mamulengueiro que tenha adquirido recentemente um brinquedo a conseguir apresentações, e em potencializar sua brincadeira tornando-a atrativa para o público, sendo necessário o auxílio de alguém mais experiente. Esta prática do “movimento” estará presente mais adiante quando analisarmos o aprendizado de Zé Lopes, aprendiz de Zé de Vina¹⁵⁰:

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

¹⁴⁸ Sebastião Cândido foi um importante mamulengueiro desta região. É uma referência fundamental para mamulengueiros mais antigos. Infelizmente não há registros precisos sobre sua vida. Zé de Vina, ao que tudo indica, é o parente mais próximo de Sebastião Cândido capaz de contar sobre sua participação no mundo do mamulengo.

¹⁴⁹ Samuel é outra referência nessa rede de mamulengueiros, e o que se sabe dele são as histórias contadas por Zé de Vina.

¹⁵⁰ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

trabalhava no coice, era discípulo do coice. Ele começava o brinquedo mais Sebastião Cândido, e Sebastião Cândido saía, Bibiu de Sabida ficava. 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. Ele tirava, eu acompanhava. Ele tirava, 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? Uma cidadezinha que tem ali por nome de São José de Pedra Tapada, São Vicente de Ferro, Vitória de Santo Antão... e Apoti, Tapera de Santa Maria, Recife, Candear, Não-me-quer, Nunca Seco, Pedra Tapada, Pedra do Sono, Cabeça de Boi, Boi Seco, Pedra do Cachorro... 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. A depois 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...

Evocar os mamulengueiros mais antigos fortalece a legitimidade do aprendizado, e como veremos, para tornar-se mestre de mamulengo, a pessoa precisa ser reconhecida dentro desta rede, e para isso precisa dominar o conhecimento dessa arte. A necessidade de estabelecer vínculos de cooperação é fundamental para que o saber do mamulengo possa ter a sua continuidade assegurada, através dos portadores desse conhecimento, os próprios mamulengueiros e a rede de mestres que os conectam a algo anterior e os aprendizes que os impulsionam ao futuro. O comentário de Becker (1977b: 210-211) sobre esses elos me parece interessante: “O envolvimento do artista com e sua dependência de elos cooperativos, assim, restringe o tipo de arte que ele pode produzir”.

Por ser um aprendizado fundamentalmente oral, apoiado na observação continuada e no contato sistemático com mamulengueiros mais antigos, acredito que estamos diante daquilo que Vilhena (1997: 110-111) chama de práticas leitoras: “é necessário deslocar o foco de análise, que se tem concentrado, no caso da antropologia, no estudo dos diferentes sistemas de notação, para o das várias práticas leitoras”. No caso do mamulengo, este aprendizado oral poderia ser entendido como a capacidade de leitura,

não num sentido textual, mas sim como o aprendizado do conjunto de técnicas específicas, o universo de cada boneco, o entendimento dos símbolos, conteúdos, formas e movimentos. O aprendizado é operado a partir do domínio, mas também da manipulação da convenção por parte daqueles que se dispõem a aprender a “ler o mundo”. Esta capacidade de leitura, de aprendizado associa-se a aquilo que Becker (1977b: 211) aponta como a relação entre o artista e as convenções:

“Ao acomodar suas concepções aos recursos disponíveis, os artistas convencionais aceitam as restrições que surgem de sua dependência da cooperação de membros do mundo da arte existente. Onde quer que o artista dependa de outras pessoas para algum componente necessário, ele deverá aceitar as restrições que elas impõem ou gastar o tempo e a energia necessários para providenciá-lo de alguma outra maneira.”

Não me refiro a este aprendizado como uma “decifração de sinais”, mas de preferência como um compartilhar negociado de convenções coletivas estão disponíveis não só aos mamulengueiros, mas também à platéia da Zona da Mata. É esta negociação da convenção inserida numa realidade social construída, compartilhada por esta rede, este elo, constituído por mamulengueiros e público, que constitui o mamulengo. E é esta cooperação que dá legitimidade a um mestre, como notaremos no aprendizado de Zé de Vina, e depois no de seu aprendiz, Zé Lopes. “Em todos esses casos (e em outros como a cenografia, a dança e o filme), a possibilidade de experiência artística surge da existência de um corpo de convenções a que os artistas e a platéia podem referir-se ao compreender o trabalho” Becker (1977b: 213).

Quando Detienne, propondo-se a analisar a passagem da oralidade para a escrita na sociedade grega, evoca o caráter de “enciclopédia de conhecimentos coletivos” (Detienne, 1992: 57-59) na obra de Homero, chamando atenção para a oralidade da escrita deste autor, me faz perceber estes conteúdos compartilhados no mamulengo em referência ao sistema do qual faz parte. O mesmo é ressaltado por Zumthor (1993: 191), em relação à literatura medieval, quando diz que “todo texto medieval é ‘oralizante’”, destacando os aspectos performativos não dissociados da escritura neste contexto, conectado ao seu tempo. Tais conteúdos são a própria memória social que por não

conhecer nenhuma forma de elaboração escrita “deve ser entendida como a atividade mnemônica não especializada que garante a reprodução dos comportamentos da espécie humana e que encontra, mais particularmente nos gestos técnicos e nas palavras da linguagem, os meios de transmitir o conjunto do saber” (Detienne, 1992: 70 e 71).

A co-existência da escrita e da oralidade são marcas da sociedade brasileira como um todo. Na Zona da Mata, temos altos índices de analfabetismo, e encontramos uma série de manifestações populares cuja forma de transmissão é exclusivamente oral. A escrita nessa localidade ainda é associada às necessidades burocráticas, como assinar o nome, por exemplo. A maioria dos artistas que conheci sabiam apenas assinar o nome, e são auxiliados por membros mais jovens da família quando há a necessidade de ler um documento, ou uma carta. Detienne (1992: 49) destaca o fato de que os gregos teriam uma “cultura a meio do caminho entre o oral e o escrito”, analisando a força da oralidade na política grega, ressaltando o uso da escrita somente para fins burocráticos.

Nas camadas mais populares da sociedade brasileira a criança e o jovem são mais estimulados a trabalhar do que a frequentar a escola. Sabemos que a necessidade do trabalho é a maior causa dos altos índices de evasão escolar, e que o aluno, impossibilitado de concluir seus estudos é alfabetizado em cartilhas que ensinam técnicas de leitura e de escritura, passando ao largo de uma educação mais voltada para os conteúdos e para a reflexão tal qual preconizada por Paulo Freire. Detienne (1992: 67) também relativiza esse poder da escrita no mundo grego, chamando atenção para uma “alfabetização limitada”.

“Seria, portanto, ingênuo acreditar que a escrita alfabética veio substituir uma tradição oral repentinamente enfraquecida. Assim como imaginar que uma grafia capaz de notar os sons isoláveis da língua por meio de vogais e consoantes teria desencadeado sem sursis o perecimento de uma cultura ‘tradicional’ que nunca precisara da escrita para se fazer ou se dizer, pois encontrava, na memória comum a toda comunidade, seus princípios de organização e suas modalidades de aprendizagem” (Detienne, 1997: 70).

O texto está presente no mamulengo e faz parte do processo de aprendizado de um mamulengueiro, que deve aprender a dominar o universo dos personagens, para ser capaz

de desenvolver as passagens, os enredos de cada personagens, e improvisá-los na presença do público. Zumthor (1993: 193) assinala que este tipo de texto oral “está muito estritamente subjugado pela exigência presente da performance; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos”. Detienne (1997: 79) comenta sobre algumas observações de Goody sobre o ritual do Bagrê entre os lodagaa, norte de Gana chamando atenção para a memória ativa da oralidade:

“No silêncio e na ausência de qualquer sistema de notação escrita, a memória ativa da oralidade combina o aprendizado dos saberer com informações visuais, práticas gestuais, situações globais, que tornam inoperante o modelo de uma memória ‘mecânica’ dedicada à exata repetição.”

O virtuosismo do mamulengueiro é marcado pelo seu domínio das técnicas de comunicação, da capacidade de expressão através da utilização de sua voz, que deve ter potência sonora, deve ser capaz de fazer muitas vozes para dar colorido e diferenciar os personagens, além de saber cantar. Outro aspecto é a capacidade de construção de diálogos, que precisa ser dominada não só pelo mamulengueiro, mas também por aquele responsável em atuar como Mateus. É o virtuosismo que conta, e a referência a uma coerência textual que fica guardada na memória, como se o próprio boneco e o personagem que lhe dá alma carregassem em si textos coerentes possíveis de serem seguidos. Observamos estes textos no capítulo referente ao universo compartilhado de brincadeiras. Da mesma forma, Detienne (1997: 65) identifica a natureza oral dos discursos gregos, e a resistência dos políticos em escrevê-los, mesmo que haja um texto a ser seguido. Novamente vemos aí que as práticas leitoras são necessárias. O mamulengueiro precisa aprender a “ler” o texto daquele boneco, seus enredos, passagens, as características ele porta.

Com isso não quero dizer que todos os mamulengueiros de uma mesma rede possuem mamulengos iguais. A pista de que a variação é uma marca da oralidade já nos foi dada por Zé de Vina em suas explicações a respeito do “ritmo” particular de cada mamulengueiro. Acredito que a capacidade do mamulengo em manter um corpus definido, apesar e a partir das variações, tenha relação com aquilo que Detienne (1997:

77) verifica em comentário ao trabalho de Bohannon sobre documentos da administração inglesa a respeito da genealogia da sociedade tiv:

“(...) que memorável, aquilo de que esta memória se lembra, longe de pertencer a um passado registrado ou a um conjunto de arquivos, é um saber no presente, exposto a reinterpretações, mas cujas variações incessantes não são perceptíveis no interior da tradição falada.”

Também Zumthor (1993: 143) definindo “tradição” aponta para esta mesma tensão entre fixação e variabilidade, aquilo que define o que é o mamulengo, e aquilo que o torna singular através de cada mestre, destacando também a outra ponta desse elo, o público, e os vínculos que se estabelecem entre a enunciação e a recepção:

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

3.1. O aprendizado de Zé de Vina.

A principal característica de Zé de Vina está no seu modo de brincar. Ele não confecciona seus bonecos, mas os compra de outros mamulengueiros. Sua habilidade com os bonecos, seu conhecimento de passagens advindo de seu intenso contato com grandes mamulengueiros do passado, fazem de seu acervo técnico e mnemônico uma importante referência para entendermos as convenções do mamulengo. Um aspecto que encontramos com frequência em depoimentos de artistas sobre seu próprio aprendizado,

consiste no contato que tiveram com seus fazeres ainda na infância. Ainda na experiência infantil de Zé de Vina inicia-se o contato com o universo do mamulengo¹⁵¹.

Quando batia dia de semana, eu começava cortando aqueles pézinho de milho. Fazia aquelas trouxa de maniva, fazia bonecozinho, melava de tinta de carvão. Do meu jeito, de outro, mas era um jeito diferente. Fazia boca, sobancelha, por ali, e nessas altura cortava palha de coco, enfiava uns pau, rodeava de palha de coco e aí eu ficava dentro brincando o mamulengo. Eu não tinha irmão, não tinha ninguém comigo, era eu sozinho apresentando o mamulengo. Depois encontrei uns camarada e começamos com uma lata velha. Um batia a lata, o outro balançava uma lata com um bocado de pedra dentro, que ele dizia que era o ganzá. Aí pegava aquelas palha de coco bem larga, quebrava ela todinha, fazia que nem um harmônico aquele bem estreitozinho. Aí o cabra pegava aquela palhinha de coco, começava fazendo assim, mas não saía som, era somente a imitação do harmônico, e a lata velha batendo, e o ganzá balançando. E eu brincando mamulengo, brincando o mamulengo, aí fui me distraíndo todo sábado e domingo.



49. Bila, aprendiz de Zé Lopes, dentro da barraca, fevereiro de 1997.

A presença desses brinquedos nos contextos familiares também pode ser determinante no processo de tornar-se um folgazão, que dependendo dos casos podem ser responsáveis pelo aprimoramento desse aprendizado. A relação de Zé de Vina com Sebastião Cândido foi fundamental para a sua posterior entrada no universo do

¹⁵¹ Idem.

mamulengo. Durante a infância, Zé de Vina acompanhava as apresentações do tio de dentro da barraca, da mesma forma que hoje seu neto Adriano o acompanha auxiliando na montagem da barraca, ou na lida com os bonecos atrás da barraca, e até mesmo balançando o ganzá durante a brincadeira. Quando mais velho, passou a auxiliá-lo com a montagem e desmontagem da empanada, bem como com os bonecos. Até que Sebastião Cândido e Samuel o convidaram a colocar uma passagem de mamulengo pela primeira vez para uma platéia repleta de espectadores. Zé de Vina contou que sua primeira sensação foi de vergonha¹⁵²:

(...) o som não queria sair, tudo estava na minha memória, mas o som não queria.



50 e 51. Adriano, neto de Zé de Vina (camisa azul) auxiliando o avô na montagem da barraca do mamulengo



52. Apoti – PE, junho de 2004

Aqui aparece a importância do “som”, o virtuosismo da voz, como sendo fundamental para uma pessoa se tornar mestre. Se as “saídas de som estiverem queimadas”, de nada adiantará ter conhecimento do brinquedo, ocasionando um ruído na transmissão. Este virtuosismo é enfatizado por Zé de Vina muitas vezes, por exemplo, no

¹⁵² Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

trecho em algumas páginas atrás quando fala de seu “discípulo no coice”, Luiz Preto, ou no primeiro capítulo, na parte referente à história de Zé de Vina, quando ele descreve a habilidade de seus filhos no mamulengo. Em todos esses trechos ele se refere à potência vocal como a capacidade de ter “som estéreo”. Para encorajá-lo, como “aquecimento” histriônico em sua primeira apresentação, Sebastião Cândido e Samuel mandaram buscar aguardente de cana. A cachaça é um elemento bastante presente no universo das brincadeiras¹⁵³. No caso da Zona da Mata pernambucana é evidente a sua relevância¹⁵⁴:

(...) aí eu bebi aquela bicada de aguardente, nunca tinha bebido, bebi, comi um pedaço de carne, aí deu um minuto a bicha freveu-se, esquentou, eu fiquei logo aperreado, aí passou toda vergonha.

Daí em diante foram uns 15 anos brincando com Sebastião Cândido. Depois diz que brincou mais uns oito anos com João Nazaro. Também brincou com João Pequeno e Severino da Cocada¹⁵⁵. Até que finalmente comprou seu próprio mamulengo.

Esses relatos fornecem indícios sobre o processo de aprendizado que levou Zé de Vina a apropriar-se das convenções para tornar-se mestre. Como elementos, podemos destacar: a observação constante de apresentações; a repetição do brinquedo nas brincadeiras infantis cotidianas; o incentivo do mestre ao aprendiz; a vocação, ou seja, a vontade de tornar-se mamulengueiro e o prazer de acompanhar o brinquedo; boa memória; o domínio das características de um boneco para desenvolver a capacidade de reproduzir as passagens, os enredos; ter boa projeção de voz, conhecimento do brinquedo, repertório de loas e toadas; saber provocar o riso; o acompanhamento do trabalho de um mestre de mamulengo, auxiliando nas tarefas consideradas menos nobres para um mestre, mas adequadas para um aprendiz, como: o carregamento da empanada e da mala de bonecos, a montagem da barraca, a manutenção e organização dos bonecos.

¹⁵³ Nas manifestações populares do Maranhão, como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula, o cacuriá, entre outras, existe sempre uma pessoa que ocupa a função de *regente*, que deve servir cachaça a todos os brincantes, durante toda a brincadeira.

¹⁵⁴ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

¹⁵⁵ Na parte referente ao trabalho de campo, conto do encontro que tive com o provável Severino da Cocada.

Até tornar-se mestre, Zé de Vina vivenciou muitas destas experiências acompanhando de perto o desempenho de outros mamulengueiros. Porém seu reconhecimento de que estava habilitado a ter seu próprio mamulengo veio de Sebastião Cândido, quando ele o permitiu, desafiando-o, a “tirar a noite de um brinquedo só”, ou seja, apresentar o brinquedo completo como mamulengueiro principal. Zé de Vina relata a história¹⁵⁶:

Ele já doente e eu fui brincar um brinquedo num lugar por nome de Folha Larga, o sítio Folha Larga de Feira Nova e lá ele tava meio adoentado, eu também não tô sabendo qual foi essa doença dele, ele dizia “Cumpadre, Zé de Vina, tu tira a noite de brinquedo só?”, eu digo “Sebastião, eu vou ver se tiro”, ele disse “Tira nego, tira, vamos ver se tu brinca, porque eu tô, tô tão adoentado prá brincar esse mamulengo hoje”, aí eu entrei na barraca de mamulengo, e comecei brincando, comecei brincando e o pessoal aplaudindo e o terreiro cheio de gente, ele como mestre de brinquedo, que ele era o mestre de brinquedo mesmo, e tinha mamulengo e tinha tudo, ele mesmo assim assentado, doente, mas começava a rir com a minha estrapulinação que eu fazia e quando eu terminei de brincar, amanheceu o dia, que deu 5 horas quando terminou toda a brincadeira, muito moço, muito forte, aí ele disse “Zé da Cumadre de Vina você já é um mestre de mamulengo prá todos os efeito, você pode tomar conta de um mamulengo, que você toma conta e dá conta, a partir de hoje (aí foi que ele disse a mim, eu me lembro, ainda hoje dói em mim quando ele me disse), a partir de hoje eu vou passar a ser seu discípulo”, ele disse a mim assim, “a partir de hoje eu já sou o seu discípulo, você é o meu mestre de mamulengo e eu sou o seu discípulo” e ele morreu nessa pisada quando ia brincar, quando eu fazia o trato ele ia brincar comigo, aí quando chegava no terreiro “Bastião Cândido”, “Bastião Cândido brincava bom” “Eu já brinquei, agora eu tenho um mestre prá brincar mamulengo, eu já tô velho, já tô aprendendo muitas coisas dele que eu não sabia, ele é quem tá me ensinando, Zé de Comadre de Vina”, aí naquilo eu fiquei. Aí eu cheguei em Vitória do Santo Antônio, na barbearia de Luís da Serra, ele chegou e disse “Zé de Vina, tô sabendo que você tá botando prá quebrar no mundo de Glória de Goitá, tem chegado gente aqui e isso é o

¹⁵⁶ Idem.

que diz, que mestre de mamulengo, você não tá perdendo prá ninguém, pelo menos eu agora já tô velho, já não tô nem, não chego no teu pé”, eu digo “Não, mas você é mestre e sabe o que é mamulengo”, ele disse “Eu já sabia, mas hoje em dia mais não, agora ainda faço um bonequinho” (ainda essa vez eu mandei ele fazer uma Quitéria prá mim). Pronto, foi quando eu fui saber que eu era mestre de mamulengo.

No entanto, apenas o reconhecimento de um mestre em relação a seu aprendiz não é suficiente para essa legitimação. A avaliação do público é extremamente importante nesse processo, ao que Becker (1977b: 209) também confirma: “O ponto central destes exemplos é que o que é tomado, em qualquer mundo da arte, como sendo a quintessência do ato artístico, o ato cuja realização marca uma pessoa como um artista, é uma questão de definição consensual”, e mais além destaca ainda a importância do elo entre o público e o artista para o compartilhar da convenção: “As convenções regulam as relações entre artistas e platéia, especificando os direitos e obrigações de ambos” (Becker, 1977b: 213). Como o público deste tipo de teatro, neste caso, refiro-me ao público da Zona da Mata, habituado com sua prática, dominando suas regras e técnicas, conhecendo seus princípios, seus personagens, suas passagens, e o comportamento apropriado durante a brincadeira. O desempenho de um mamulengueiro é avaliado a partir desse conhecimento previamente adquirido. A familiaridade do público com este universo é uma parte fundamental no reconhecimento do aprendiz; sua reação é o termômetro que legitimará o tornar-se mestre. Esta triangulação, isto é, o elo entre o mestre, o público e as convenções, é fundamental para a eficácia do mamulengo. O mesmo verificamos, por exemplo, em Levi-Strauss (1996: 193-213), com relação à eficácia da cura xamânica, no texto “O feiticeiro e sua magia”. No próximo depoimento, este micro drama social, permeado de conflitos e negociações, Zé de Vina nos dá pistas dessa relação¹⁵⁷:

Depois me chamaram de mestre novamente foi um brinquedo que eu fui dar em Cajoca, Engenho Cajoca e ficaram me tucaiano esses mestre, tinha Apolônio, tinha Pai Velho, tinha Otacílio, tinha Pedro Rosa, tudo era mestre de mamulengo,(...) era Chão de Ventena, eles moravam em Chão de Ventena,(...) aí eu cheguei lá nesse

¹⁵⁷ Idem.

mamulengo de tarde, descarreguemo o cavalo, (...) desarmemo o mamulengo, botamos prá lá e tal e aí chegou um negão, bem alto, feio e disse “De quem é esse mamulengo?”, eu digo “É meu cidadão”, ele disse “Presta?”, eu digo “Não sei-o, se presta eu não sei-o, o povo é quem vai julgar” “Como é o seu nome”, eu digo “Zé de Vina” “Olhe, mamulengo aqui só brinca o de Pedro Rosa, que se brincar que nem Pedro Rosa brinca, se não brincar a gente acaba. Tá vendo isso aí atrás?” “Eu tô vendo”, “É duas cuia que tinha, faz 15 dias que morreu dois cara aqui, vem brincar um cavalo marinho, num prestou e nós matemos, não foi eu, foi outros cara aí que matou”. “Eu digo, mas eu tenho certeza que vocês não vão fazer isso não, porque se brincadeira não estiver de agrado, aí vão se embora e eu fico só e outra coisa, você não sabe que o santo da terra tem mais poder, porque o santo quando vem de fora não tem muito poder”. “Vamos ver”, fui lá prá dentro, demorou, armemos a barraca todinha, os menino armaram a barraca, deixou tudo pronto, (...) aí quando foi na hora que eu entrei na torda do mamulengo, o mamulengo muita gente, a máquina de carbureto assim, o terreiro iluminado, muita gente mesmo, muita mulher, muita criança, gente adulta todo canto, terreiro com muita gente, aí eu entrar prá dentro da barraca, tirei a camisa, arregacei a calça, tirei o pé da alpercata, botei meu tamanco e me assentei na mala prá dar início ao mamulengo,(...) eles queriam fazer o mal isso era uma certeza, o povo todo antigo e eu menino moço, não tinha experiência, só tinha experiência de apresenta boneco ao povo, aí comecei o mamulengo, botei o Caroca, botei a Catirina, botei Manuel Pancarú, botei Simão procurando emprego, botei Manuel Pancarú procurando empregado, botei Colotide, botei Tia Odete, fiz o despejo, botei o Chico da Porca, botei a Bianor e saí por aí traquejando, botei o Caso Sério, botei a passagem da cobra, botei Xôxa, botei o velho papa-cobra e saí por aí traquejando e quando foi já tarde, aí eu botei a passagem de Joaquim Bozó(...) aí quando eu terminei aquela passagem todinha, daí continuei que tava perto de clarear o dia eu botei a mudança de Simão(...) aí a despedida, né(...) “Muito bem, foi tudo bem” aí eu saí molhado de suor, botei a camisa nas costas, o pé ainda tava no tamanco, entrei na venda (...) aí rodeou aquela turma de gente assim, junto de mim, e eu com medo, tal e o negão tava lá no pé da parede, o negão disse, olhô prá mim e disse, “Você é da onde mesmo?”, eu digo, “Glória de Goitá”, “Você brinca manifestado, você brinca e o Diabo lhe ajuda?”, eu

digo “Não senhor, meu chefe, que é isso? Quem me ajuda é Nosso Senhor Jesus Cristo, e os senhores, todos os que tão aqui na brincadeira e que assistiram é que me ajuda”, o “Como é que você brinca mamulengo desse jeito?” eu digo “Força de vontade” e tava os outro mestre todinho e aí foi chegando, batendo no meu ombro “Você é o Zé de Vina?” digo “Sou senhor” “Pode brincar o mamulengo”, aí chegou o Pedro Rosa, era um velhinho baixinho, carinha bem fininha, chegou e disse “Rapaz, você aprendeu a brincar mamulengo a donde?”, eu digo “No mundo, cidadão”, “Que o meu nome é Pedro Rosa, conhece?”. “Ah, Seu Pedro do mamulengo”, fizemos aquela história todinha, mas eles tava tudo com facilidade comigo, aí viram que eu tinha um mamulengo prá apresentar.

Possivelmente essa relação com o público vem se modificando a partir das transformações dos processos sociais na região, e da circulação do mamulengo por outros circuitos culturais. A ligação do público com o contexto dessas brincadeiras é importante para uma apreciação mais eficaz do espetáculo, como apontei em Alcure (2001), quando analisei a recepção das apresentações de Zé de Vina e Zé Lopes em outros contextos que não os da Zona da Mata, e como mostrarei no quinto capítulo. Tanto Zé de Vina, quanto Zé Lopes têm consciência da importância fundamental do público no andamento da brincadeira, e seus desempenhos dialogam o tempo todo com a eficácia dessa relação. Nesse depoimento, Zé de Vina analisa o aplauso, como sendo uma maneira nova de manifestação do público da Zona da Mata, que antigamente relacionava-se com o brinquedo de maneira distinta como faz atualmente. Auerbach (2002: 710) faz uma interessante reflexão a cerca da genealogia do termo “público”, até tornar-se sinônimo de platéia.

“Assim, o sentido de ‘platéia’ se desenvolveu aos poucos, primeiro paralelamente ao significado original derivado de res publica, depois gradualmente o substituindo. (...) Em si mesma a palavra public ainda não tinha muita significação sociológica; seu uso no século XVII exige análise e interpretação.”

Acredito que a experiência de Zé de Vina com públicos diferentes, de contextos que não os da Zona da Mata também é responsável pelo aprimoramento do seu entendimento dessa relação¹⁵⁸:

O público de antigamente era mais atrasado do que hoje. Porque quando a gente apresenta uma brincadeira para o público somos aplaudido. É abraço, é beijo, é batimento de palma, é parabéns. Antigamente não tinha isso. Antigamente era só fazer rir e quando ia tomar aguardente lá com eles: ‘o mamulengo é bom, o cabra brinca bom’, só a história era essa. Quer dizer que o público de hoje está mais adiantado, mais na frente do que o público que era antigamente. Não tinha esse negócio de batimento de palma, o cabra só batia palma quando o caracará queria pegar um pinto. A gente criava aquela criação, aí o caracará vinha voando, aí a gente começava ‘ehhhh!’, batendo palma pro caracará correr. Hoje qualquer um mestre que vai fazer uma apresentação de qualquer uma das brincadeiras nessas localidades, ainda existe uma salva de palmas.

Sobre as possíveis origens do mamulengo, Zé de Vina prefere não fazer afirmações históricas gerais, sua referência é bastante concreta, remetendo-se à feitura do próprio boneco, cuja confecção será analisada em outro capítulo. Como veremos, o mesmo não acontece com seu aprendiz, Zé Lopes, que procura encontrar nessas explicações, fontes para seu conhecimento. A dimensão histórica que importa para Zé de Vina é esta¹⁵⁹:

Eu não tenho essa história de quem inventou o mamulengo, a não ser que um dia eu possa até saber quem inventou o mamulengo, porque eu não sei quem inventou o mamulengo. Porque quando eu comecei a brincar já existia o mamulengo, e eu nunca perguntei aos meus mestres que brincavam comigo da onde nasceu o mamulengo. Eu não estou sabendo se o mamulengo nasceu de uma senzala, como assim eu vejo às vezes as pessoa dizer que o mamulengo nasceu de uma senzala, dos

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

escravos, ou se o mamulengo nasceu daqui mesmo de Pernambuco, foi do Brasil. Eu sei responder a família do mamulengo, porque o mamulengo é uma família só. De onde, de quem é que nós fabrica o mamulengo, de quem é que nós fabrica os boneco de mamulengo, nós fabrica de uma madeira por nome de mulungu. Então, adepois que a gente pegar o mulungu e ele já todo sequinho, e a gente fabrica aquele boneco. Na minha opinião é assim. Fabricuemo aquele boneco, então, já é introduzido dentro do mamulengo. Mas da onde nasceu, do começo, e se algum mestre novo explicar que o mamulengo nasceu daí, eu não estou acreditando que ele tenha essa introdução. A não ser que vá procurar saber.

Zé de Vina, no entanto, tem guardado as lembranças de passagens de “presepe” que eram colocadas por alguns mestres da região. Ainda hoje, Zé de Vina é capaz de colocar algumas dessas passagens, entre elas, a História de São José, e o Rico Rei Avarento. No segundo capítulo analisamos a influência dos presepes¹⁶⁰:

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.

Terezinha e Antonio, de Chã de Oiteiro, em Buenos Aires, tomam conta do mamulengo que pertenceu a seu pai, Severino Jovino, o Biu Jovino, um antigo

¹⁶⁰ Registrado em entrevista de 9/8/1999 sobre o mamulengo, na casa de Zé de Vina, em Lagoa do Itaenga.

mamulengueiro provavelmente de uma outra linhagem de mestres nesta região mais ao norte da Zona da Mata, juntava-se a ele Zé Ferreira e José Arcanjo. Eles contam que no tempo de seu pai, o mamulengo também era conhecido pelo nome de *presépio*, e que o mamulengueiro era conhecido pelo nome de *presepeiro*. Com esta informação ampliamos ainda mais nossa desconfinança a cerca do termo mestre, e confirmamos as conexões entre o mamulengo e o presépio. Vejamos o trecho da entrevista¹⁶¹:

Seu Antônio: É, naquela época era, presépio. Uns chamavam de mamulengo...

Terezinha: Ainda hoje chama presépio. Vai ter presépio em tal lugar... Vai ter presépio em tal lugar. Dificilmente uma pessoa chama mamulengo.

Seu Antônio: E quando ele chegava num lugar pra brincar assim, o povo dizia assim: “De quem é a brincadeira?” “De Severino Jovino”... era uma noite de alegria. Podia... Não podia ter nadinha na vida, abastava ter somente um lugar dele brincar. Se não tivesse um instrumento, ele fazia sozinho.

Terezinha: Ele mesmo assim... Assim, ele mesmo, pessoalmente, quando ele falava com você, ele já falava de uma maneira que as pessoas riam logo... porque achavam que já parecia com os bonecos. Ele tinha uma prática tão grande no que ele fazia, no que ele dizia, que ele já parecia assim, a maneira dele falar. Sabe? Ele chegasse... Ele não era uma pessoa assim vulgar, mas a maneira dele falar contagiava as pessoas, que todo mundo queria falar com ele. Era moça, era rapaz, era homem...

Adriana: E quem brinca de presépio é presepeiro?

Terezinha: É presepeiro.

Adriana: E ele aprendeu com quem mesmo, Terezinha?

Terezinha: Com um tio dele, que brincava num mamulengo da região... de Bom Viver chamado Borracha, um lugar que tem aqui, num outro município, Vicenza.

Adriana: Como é que era o nome dele mesmo, você falou... mas fala de novo.

Terezinha: O Pampan?

Adriana: Ah, o Pampan... E o nome, você lembra?

Terezinha: Não, o nome dele, não.

¹⁶¹ Registrada em Chã de Oiteiro – PE, em julho de 2004.

3.2. O aprendiz: aprendizado de Zé Lopes.

José Lopes da Silva Filho, o mestre Zé Lopes nasceu em 21 de outubro de 1959, no sítio Cortesia em Glória do Goitá. Seu aprendizado no mamulengo desenvolveu-se principalmente, mas não exclusivamente, através da observação da brincadeira de Zé de Vina. Sua principal característica está na sua habilidade como artesão. Atualmente Zé Lopes confecciona bonecos de mamulengo para quase todos os mamulengueiros em atividade na região. Seus bonecos já foram expostos no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Hanover, tendo participado de festivais de bonecos em Portugal e Espanha, e no módulo sobre arte popular, da Mostra do Redescobrimento, em São Paulo, em 2000. Foi um dos artistas convidados a participar da oficina de arte popular brasileira, organizada pelo Programa de Artesanato e Geração de Renda do Conselho da Comunidade Solidária, realizada no SESC Belenzinho, em São Paulo, em agosto de 2000, que resultou num livro sobre a experiência de reunir artesãos populares de todo Brasil, para compartilharem suas técnicas e experiências (Machado, 2000). Zé Lopes faz bonecos sob encomenda, e tem a prática de ministrar oficinas de confecção de mamulengos para crianças e para o público em geral, em Glória do Goitá, em Olinda, no Rio de Janeiro, em São Paulo, entre outras localidades.



53. Zé Lopes e seu mamulengo na porta de sua casa em Glória do Goitá.

Zé Lopes praticamente vive de seu trabalho com o mamulengo, fato raro de se observar entre os mamulengueiros. Em 2001, através do desenvolvimento e reconhecimento de seu trabalho, a prefeitura de Glória do Goitá passou a utilizar o *slogan*: Capital do Mamulengo, seguindo assim o exemplo de outras cidades do nordeste.

Ao pensarmos a idéia de mediadores culturais, a trajetória de Zé Lopes é a que certamente obtém maior desenvoltura na circulação em diferentes meios culturais. Esse aspecto aponta para a hipótese de que a sua geração tenha, talvez, uma maior facilidade para assimilar as transformações do mamulengo em face aos novos circuitos e à nova conjuntura de valorização da cultura popular, ou se quisermos, do patrimônio imaterial brasileiro (Gonçalves, 2002).

O acesso a outras redes culturais permitiu a Zé Lopes uma expansão da possibilidade de novos contratos. A participação de Zé Lopes em festivais, em filmes (Abril Despedaçado, de Walter Salles), em feiras de artesãos, a realização de exposições com seus bonecos, permitiram um reconhecimento de seu trabalho por uma rede externa à localidade de Glória do Goitá e adjacências. Sua habilidade com a madeira, e o fato de ministrar oficinas de confecção de mamulengo também facilitaram e ampliaram as suas possibilidades, tendo inclusive trabalhado como restaurador de peças de artistas populares em um museu no interior da Bahia.

Mesmo circulando em outras redes, que não as de sua localidade, Zé Lopes tem consciência do significado do mamulengo, da necessidade do respaldo local, e de sua definição como “teatro popular tradicional” — ou seja, ele tem total domínio das convenções como definidas em Becker (1977b). Seu processo de aprendizagem e legitimação como mestre mamulengueiro enfrentou muitas resistências não apenas na região da Zona da Mata, mas também fora dali. Seu caráter inventivo foi muitas vezes tomado, por outros pesquisadores, como deturpador do que, em tese, seria o “verdadeiro mamulengo”, como descrevo em inúmeras passagens em Alcure (2001) e mais adiante na análise dos bonecos. Consciente da necessidade dessa legitimação, Zé Lopes trata o seu processo de aprendizagem e seu o contato com mestres antigos, quase como um atestado de seus alicerces “tradicionais”. Vejamos como Zé Lopes relata esse processo¹⁶², que teria sido despertado ainda na sua infância. É interessante a referência a outras madeiras, como a maniva, a carrapateira, o pinhão, ainda mais macias que o mulungu, nos experimentos infantis de alguns mamulengueiros. Ouvi a mesma coisa nos depoimentos de Tonho e de Miro, outros importantes artesãos-mamulengueiros da atualidade:

¹⁶² Registrado em entrevista de 8/8/1999 sobre a história de vida de Zé Lopes, em sua casa, em Glória do Goitá.

Quando vi o primeiro mamulengo com pessoas adultas, que foi o mamulengo do finado Zé Grande, lá eu fiquei muito fascinado com os bonecos e passei a tentar descobrir como era que os bonecos se movimentavam, brigava, pegava faca, o cavalo me chamava muita atenção (...) e eu passei com a minha curiosidade, passei a querer entrar nas barracas do mamulengo, e a primeira vez que eu vi guardei aquele segredo pra mim e não passei pras outras crianças, e comecei a fazer os bonecos. Meus primeiros mamulengos, os bonecos que eu fiz era de maniva, que é a madeira da mandioca, aí eu comecei a fazer os bonecos com uma madeira chamada pinhão, e passei a oferecer aos mamulengueiro meus bonecos, só que era reprovado porque os bonecos eram muito pequenos e sempre os mamulengueiro diziam que não dava pra apresentar, nem sequer dava pra botar o dedo no pescoço dos bonecos pra fazer apresentação. Daí eu continuei fazendo aquele tipo de boneco, e quando eu tinha 12 anos daí eu aumentei o boneco. Eu sei que com 16 anos de idade fiz meu primeiro boneco grande e estreei lá no Camarinho. Nessa estréia de mamulengo eu já tinha conhecido o mestre Zé de Vina e chamei ele pra me ajudar no mamulengo, que era quem trabalhava no mamulengo era os meus tios Chico de Têca e Zé de Têca, e eu não apresentava, só estava lá auxiliando os bonecos.

Nessa época, Zé Lopes brincou durante dois anos, tendo acompanhado os mamulengos de Zé de Vina, João Nazaro, Severino da Cocada e Zé Grande. Depois foi trabalhar com madeira numa serraria em Recife, onde ficou cerca de quatro anos. Mudou-se para São Paulo, onde viveu entre os anos de 1971 e 1982. Durante todo esse tempo não apresentou o mamulengo. Continuou trabalhando com madeira, que, coincidentemente, tinha sido o ofício de seu avô. Também se empregou em fábrica de ração para animais, montagem de móveis e numa empresa de vigilância. Sentia saudades do mamulengo e, em 1982, ainda em São Paulo, fez cinco bonecos. No dia dois de outubro daquele mesmo ano voltou para Glória do Goitá, decidido a resgatar sua função de mamulengueiro¹⁶³.

¹⁶³ Idem.

Quando eu cheguei aqui passei uma decepção. Eu vim com cinco bonecos dentro da mala pra ver se, pra brincar o mamulengo, mas não tinha mamulengo em Glória. Zé de Vina estava praticamente parado com o mamulengo, não estava fazendo as apresentação. Aí eu saí especulando. Fui na feira ver se havia algum mestre de mamulengo, não tinha mamulengo. João Nazaro também não estava brincando. Não tinha mamulengo em Glória. Eu continuei fazendo os bonecos e, um dia, eu vi Zé de Vina e tentei fazer um mamulengo, ele disse, ‘não tem mais mamulengo não, só em festa’. Veio uma festa, e eu vi o mamulengo de Zé de Vina. Aí foi que cresceu a minha vontade. Eu sei que no dia 12 de dezembro de 1982 eu inaugurei o mamulengo.

Desde a fundação de seu mamulengo, Zé Lopes vem procurando aprimorar seu brinquedo, tentando conciliar o aprendizado do mamulengo “tradicional” com suas experiências de vida. O uso recorrente que Zé Lopes faz em seu discurso da palavra “tradicional” é sintomático. Ele faz referência a algo que precisa ser aprendido e que estaria conectado a algo supostamente legítimo e com características originais. É interessante comparar o uso que Zé Lopes faz deste termo e o uso que Zé de Vina faz. O primeiro tem uma necessidade maior em recorrer a esta estratégia do que o segundo, e certamente isso se reflete na maneira como Zé Lopes dá sentido ao seu fazer, procurando mais explicações coerentes, com respostas mais articuladas a discursos elaborados em torno de uma retórica própria a discussões de cultura popular e de patrimônio imaterial, como criticadas em Gonçalves (2002) ou em Vilhena (1997). Acredito que quando ele diz, “está faltando o mamulengo tradicional, tenho que aprender”, está nos indicando a existência de convenções próprias ao mamulengo, que o distinguem perante outras formas de teatro de bonecos. É como se não bastasse apenas fazer bonecos e encená-los, é necessário construir bonecos com correspondência a este *corpus*, e como veremos na análise dos bonecos, a uma tipologia específica do mamulengo. E para acessar este “mamulengo tradicional” recorrerá a Zé de Vina¹⁶⁴.

Depois desse período que passei em São Paulo, vi o mamulengo de Zé de Vina uma vez numa festa. Daí eu recordei umas coisas do mamulengo, aí eu entrei com a cara e a

¹⁶⁴ Idem.

coragem dentro da barraca, criando e inventando alguma coisa, tentando me lembrar depois de tantos anos parado. Estreei esse mamulengo junto com meu tio. Batuqueiro quase não tinha, porque o pessoal estava todo espalhado, aí eu fiz um arranjo de mamulengo e foi um sucesso. Durante todo esse tempo que eu passei em São Paulo, aprendi a imitar fala de mineiro, de paulista, de carioca, de japonês. Tudo isso eu botei no mamulengo. Fiz essa brincadeira, mas aí eu disse, “está faltando o mamulengo tradicional, tenho que aprender”. Comecei a tentar Zé de Vina novamente, “vamos botar mamulengo, vamos fazer contrato”. E Zé de Vina começou a fazer novos contratos e começou a seguir, cresceu novamente o mamulengo, aí eu aprendi. De 82 pra cá Zé de Vina não parou, eu não parei mais (...). Aliás, Zé da Banana, que não brincava mamulengo, não tinha mamulengo, passei o mamulengo pra ele. Vendi o mamulengo pra Sebastião Guarda lá de Lagoa de Itaenga. (...) Já me deu grandes alegria que eu tinha assim antes quando eu brincava o mamulengo, a gente carregava na mala, em cima de lombo de cavalo, arrastava em carro de mão, e dava aquela tristeza, com vontade de acabar com o mamulengo.

A identificação dos mestres com quem Zé Lopes aprendeu demonstra a necessidade dele construir referências conscientes e consistentes que darão respaldo a sua brincadeira. Há uma intensa competição entre Zé Lopes e Zé de Vina, seja por contratos, por legitimidade ou por competência. Depois de ter conquistado um lugar de destaque como artesão de mamulengo, Zé Lopes tenta, atualmente, desprezar a importância que teve Zé de Vina em seu aprendizado da brincadeira, porém as influências são ainda notáveis e evidentes. Em 1997, quando estive com Zé Lopes pela primeira vez, ele ainda mantinha em sua placa de apresentação na barraca do mamulengo a referência a Zé de Vina como companheiro de brinquedo, tendo sido apagada no ano seguinte. Ouvi muitos depoimentos na época de que Zé Lopes só conseguia contratos nos sítios se garantisse a participação de Zé de Vina. Vejamos nessa seqüência os comentários de Zé Lopes sobre os mestres que o influenciaram, nos confirmando a existência de uma linhagem, como dito anteriormente sobre o aprendizado de Zé de Vina. Notamos que as referências são as mesmas¹⁶⁵:

¹⁶⁵ Idem.

Se anomear algum rei, Luiz da Serra era o rei dos mamulengueiros. Ele fazia boneco, foi o criador da Nova Invenção Brasileira. E foi quem trouxe o mamulengo pra Glória do Goitá. Ele era de Vitória, da Serra da Russa. E foi quem trouxe o primeiro mamulengo por aqui, depois Zé de Vina conheceu e começou igual a mim. Entrando por trás da barraca pra aprender, aprendeu. Aí Zé de Vina veio com o mamulengo pra Glória. E hoje eu mantenho a tradição do mamulengo em Glória, porque eu tenho fascinação pela arte.

Sobre João Nazaro e Antônio Biló¹⁶⁶:

João Nazaro tinha uma coisa no mamulengo dele que me fascinava muito. Todas as apresentações dele são boas, e os bonecos dele são todos de Luiz da Serra; hoje tem de Antônio Biló, mas os principais são de Luiz da Serra. O que mais chamava atenção no mamulengo dele era Simão e Quitéria, dança muito bem, a pisada que ele faz no pé que acompanha a dança do boneco, o manuseio do boneco que chama atenção. É muito maravilhoso a apresentação de João Nazaro.

Sobre Severino da Cocada, cabe destacar nesse depoimento, a referência à força da oralidade e da atividade mnemônica para o aprimoramento do aprendizado. Zé Lopes refere-se a esta capacidade através da imagem de um “gravador”¹⁶⁷:

Outro também mestre que trabalha muito bem, ele é vivo ainda, só que não está trabalhando mais em mamulengo, é Severino da Cocada. Muito bom, é uma pessoa boa, sempre ele deixava eu entrar na barraca dele. Um dos mamulengo que eu fui, brinquei várias horas com a boneca dele, foi num lugar chamado Guilherme. Até cheguei ganhar dinheiro, eu me lembro de quanto ganhei, a metade de mil conto, é uma cédula de mil conto amarelinha, eu ganhei 500 mil réis, 500 contos, que até esse dinheiro eu gastei com mulher, dei uma inaugurada. (...) Ele deixava eu entrar na

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Idem.

barraca, não é que ele ensinava, ele estava fazendo apresentação, e lá eu estava feito um gravador, guardando tudo na memória.

Sobre Zé Grande¹⁶⁸:

O finado Zé Grande eu não sei falar muitas coisas dele. Me lembro que ele trabalhava com a mulher dentro da barraca, quem cantava a música da Quitéria era a mulher dele.

E, finalmente, sobre Zé de Vina¹⁶⁹:

Minha relação com Zé de Vina é boa. Sempre que ele precisa dos boneco, eu não posso dar porque esse aqui é o meu trabalho, né? eu vendo pra ele por um preço bem bom, e ele já teve até um momento que estava sem mamulengo, e eu criei, fiz outros mamulengo, e passei pra ele. E eu acho ele, que principalmente muita das coisas que eu, a maioria das coisas que eu sei hoje, aprendi com Zé de Vina.

Vejamos o que Zé de Vina tem a falar de Zé Lopes, sobre o tempo em que o ajudava a “movimentar” seu mamulengo¹⁷⁰:

O Zé Lopes é meu amigo também, porque fomos criados tudo junto. Ele tem uma arte de mamulengo, aliás ele tem duas, que ele fabrica o boneco e apresenta. Andamos muito junto no mamulengo. Agora sempre nós éramos mais longe, não vive tudo junto, porque ele tem lá o trabalho dele, eu tenho o trabalho meu. E era mais melhor, mais amigo, se quando ele botasse uma brincadeira, ele fosse apresentar uma brincadeira, me convidasse. Eu convidava a brincadeira dele, também. Quer dizer, que eu quando fosse brincar, ficava dentro da barraca de mamulengo treinando mais ele: eu no mamulengo dele, ele no meu – ele estava parado, vinha brincar mais eu, eu estava parado, ia pro mamulengo dele. Eu gostaria assim. Mas ele depois que aprendeu a

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Em entrevista, em lagoa de Itaenga-PE, em agosto de 2004.

apresentar mamulengo, aí separou-se de barraca de mamulengo. Que ele andava mais eu, era dentro dos mamulengos direto. Então depois que ele aprendeu a fazer apresentação, ele se separou de mim de apresentação de mamulengo. Realmente, uma vez ele estava parado, sem ter mamulengo, o mamulengo dele estava lá, ele estava numa crise meio desmantelada e veio na minha casa, pedindo a mim pra eu sair com ele pra fazer uns tratos de mamulengo. Que eu tinha muito conhecimento de mamulengo, e ele estava sem brincar. O mamulengo dele estava parado e ele não tinha brincadeira pra brincar. Aí ele veio aqui em Lagoa de Itaenga, falou comigo pra eu fazer uns tratos de mamulengo e tirar o mamulengo com ele, que o negócio estava muito ruim.

Nesse depoimento¹⁷¹ sobre sua época como cantor e compositor, na Banda Tropical, novamente Zé Lopes refere-se ao mamulengo como sendo “mais tradicional”. Acredito que a escolha que ele faz pelo mamulengo tem conexão com as maiores possibilidades de trabalho que este tipo de manifestação oferece nesses novos contextos e circuitos de cultura popular, que no caso de Zé Lopes, são ampliados pelo seu talento como artesão. Ser “mais tradicional” nesse sentido é agregar valor e, talvez, status, portanto, ser mamulengueiro é uma maneira bastante eficaz de se diferenciar neste mundo artístico da Zona da Mata (Becker, 1982):

(...) acabei porque aqui em Glória é muito difícil conseguir músico, aí eu dei preferência com o mamulengo porque é mais tradicional.

No contato com os mestres, Zé Lopes era um aprendiz atento, observador, curioso e de boa memória. Por ter trabalhado com música e circo, tinha desenvolvido aptidões vocais: um bom domínio de tipos diferentes de voz, além de ser um bom cantor. A essas características promissoras e necessárias para se tornar um bom mestre de mamulengo,

¹⁷¹ Registrado em entrevista de 8/8/1999 sobre a história de vida de Zé Lopes, em sua casa, em Glória do Goitá.

somava-se a habilidade que tinha com a madeira, e rapidamente aprendeu a confeccionar bonecos de diferentes formas de manipulação¹⁷².

Era só olhar; muitas vezes ele [Zé de Vina] me reclamou no começo, que eu tinha que pegar no boneco pra ver como é que era a manipulação. Descobri como era o boneco de luva, as boneca como era que se remexia. Eu tive que descobrir como fazer um Simão com articulação na boca e nos olhos; isso aí tudo eu tive que ir na raça mesmo. Pegar o boneco e examinar. Inclusive o boneco de Zé de Vina uma vez quebrou os olho, eu estava mexendo, foi onde aproveitei, aproveitei pra descobrir o segredo. Não sei se eu fiz errado com isso, e foi a minha inteligência, né? Pedi pra consertar o boneco, ele disse “você não sabe consertar um boneco desse”, disse “sei”, ele disse “então conserta; agora, cuidado com o meu boneco”. Consertei o boneco dele e descobri como é que fazia o mecanismo.

Consciente da relação entre a tradição e os aspectos inovadores de seu trabalho, Zé Lopes contribui para o alargamento dos significados e elementos do mamulengo. Sobre o jogo do artista e as convenções, Becker (1977b: 217) nos aponta que:

“Em geral, a quebra das convenções existentes e suas manifestações na estrutura social e nos artefatos materiais aumenta o problema do artista e diminui a circulação de sua obra, por um lado, mas ao mesmo tempo aumenta sua liberdade de escolher alternativas não convencionais e de se afastar substancialmente da prática usual. Se isso é verdade, podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista numa outra direção.”

Nesse ambiente de disputas de legitimação que constitui o universo do mamulengo, Zé Lopes precisava ampliar seus talentos para que pudesse ser reconhecido, talvez por isso tenha construído um tipo de consciência que lhe permite jogar com

¹⁷² Idem.

categorias como esta da “tradição”. Nesse depoimento, Zé Lopes nos confirma a força e a consciência da convenção, desenvolvendo com isso a capacidade em jogar com ela, em inová-la, adaptá-la, em “evoluir a brincadeira”. A impressão é que ele precisa justificar mais o seu fazer, do que Zé de Vina, por exemplo¹⁷³.

Cada um tem uma maneira diferente de apresentar o mamulengo. O meu eu improviso muito o que eu já aprendi com os outros mestres. E eu creio que o mamulengo, como a televisão, o rádio, o teatro, tudo tem que evoluir um pouco, assim a gente fica somente naquela tradição antiga, não pode. Antigamente o mamulengo era apresentado com luz de lampião a gás, né? Hoje tem a luz elétrica. Hoje já estou trabalhando com som no mamulengo, antigamente era feito na garganta. Então a gente tem que evoluir. Se eu puder fazer um boneco com articulação, todos os meus bonecos com articulação, eu faço. Eu creio que isso aí a gente tem que criar. A gente tem que evoluir, acompanhar a evolução do mundo.

É importante que Zé Lopes obteve primeiro o reconhecimento como mestre mamulengueiro fora do contexto da Zona da Mata. Por exemplo, quando cheguei à Olinda, em 1997, à procura de um mamulengueiro, o primeiro nome que me foi indicado pelo museu do mamulengo foi o de Zé Lopes, que costumava se apresentar para turistas no Alto do Amparo, em Olinda. O fato de ter se tornado conhecido fora do país, como em Portugal, por exemplo, fez com que ele conquistasse uma clientela independente da Zona da Mata, onde sua legitimidade como mestre foi mais complicada e mais tardia. Toda essa experiência fez com que Zé Lopes construísse um discurso de explicação mais amplo, ampliando suas referências a respeito do boneco, como verificamos nesse breve diálogo abaixo¹⁷⁴:

Adriana: E hoje você vive basicamente do quê, Zé?

Zé Lopes: Eu vivo do mamulengo, vivo dos meus bonecos, da confecção dos bonecos... E apresentação é pouca, mas dá pra viver da confecção dos bonecos.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Em entrevista, em Glória do Goitá, em julho de 2004.

Adriana: Queria que você falasse também das suas novas criações. Você não tem feito só boneco pra mamulengo, né? Que outro tipo de boneco você tem feito?

Zé Lopes: Ah, os alunos... do Espaço Mamulengo, que foi formado, eles tiveram outra idéia, tiveram outra visão do mamulengo... Não se tinha conhecimento da história da Grécia, essa coisa. Então, fizeram novos bonecos, Medusa, os bonecos de um olho só, que têm um nome lá na Grécia... É isso aí.

Por sua necessidade de consciência das convenções, que ele chama de mamulengo tradicional, Zé Lopes é um dos poucos mamulengueiros que me definiu o mamulengo, trazendo referências históricas. Zé Lopes desenvolveu um discurso atribuindo ao mamulengo diversas origens, algumas delas ele deve ter aprendido nos estudos de Borba Filho (1987), e outras certamente deve ter aprimorado em suas temporadas em Portugal (Zuerbach, 2002) e Espanha¹⁷⁵:

(...) já ouvi muitas histórias: que veio da Europa, em marionete pra Igreja católica chamar fiéis, lá em Olinda. Só que de lá de Olinda ele se tornou profano. Outras pessoas diz que os escravo que fizeram, mas os escravo veio da onde? Os escravo veio da África, não é isso? E diz que fizeram um mamulengo lá, pra bater no patrão, no feitor. O patrão viu aquilo, achou bom e continuou. Dizem que foi uma pessoa lá na roça, molenga. Um cara que não gostava de trabalhar e estava lá sentado num toquinho, começou cortando a madeira, fez um boneco e começou a representar e disse: “Ah! esse negócio dá pra brincar”. Aí chegou em casa, começou brincando, e a turma “Faz um negócio, uma tenda”, e começou a brincar. Muita gente diz assim. Então quem fez o mamulengo? Foi eu? Quem foi que fez? Essa resposta fica no ar. Porque eu fiz parte do mamulengo.

Para falar a respeito do mamulengo, explicando seu funcionamento, suas passagens e seus personagens, Zé Lopes gosta de usar a definição de que o mamulengo é uma fazenda. Somente Zé Lopes me forneceu esta explicação, que coloca a Zona da Mata

¹⁷⁵ Registrado em entrevista de 8/8/1999 sobre a história de vida de Zé Lopes, em sua casa, em Glória do Goitá.

no pano de fundo desta análise do mamulengo, situando-o dentro desse sistema social particular¹⁷⁶:

Eu não sei o da Europa, pelo menos o que eu vi lá na Europa, os mamulengo contam a história dos reis, história do tal palácio, e até mostra certos palácios, assim, cenário de palácio, rei, rainha, vassalo, escravo, essas coisas. O nosso mamulengo é tudo da roça: Vaqueiro, Trabalhador da roça, a Cobra, o Boi, o Pássaro da lagoa. É tudo que tem numa fazenda: o capitão, o Inspetor Peinha, que é aquele inspetor lá da fazenda. Tudo o que existe numa fazenda: o Coronel Mané Pancaru. E quando ele chega: “eu sou fazendeiro, estou precisando de um empregado de confiança”. O mamulengo é uma fazenda.

O que verificamos na constituição de Zé Lopes como mamulengueiro: construção de um discurso que incorpora elementos de fora do contexto da Zona da Mata; tensão entre “tradição” e “inovação”; dificuldade em legitimar-se dentro da Zona da Mata em oposição à facilidade em legitimar-se fora; consciência de referências históricas, etc. Tudo isso nos revela a multiplicidade de significações a cerca do mamulengo; as transformações do brinquedo frente aos novos circuitos de recepção; a ampliação de mercados e interesses e as próprias tensões decorrentes desses processos de aprendizado. Em todos os mamulengueiros atuantes hoje na Zona da Mata verificamos também essas incorporações. O caso de Zé Lopes me parece emblemático nesta rede, por ser o aprendiz direto de Zé de Vina e pelo lugar que este ocupa na rede de linhagem, processando de maneira mais lenta as conseqüências destas relações, porque tem na atuação na Zona da Mata a força de sua legitimidade. Em compensação, nos discursos de mamulengueiros que iniciaram suas atividades nos anos 1980, como João Galego, Miro e Tonho, por exemplo, esses processos de mediação são mais evidentes. Para concluir este capítulo, gostaria de verificar como se constitui a noção de artista para esses mamulengueiros.

¹⁷⁶ Idem.

3.3. A noção de artista.

Discutir sobre o que é o artista não é uma tarefa fácil, especialmente na conjuntura contemporânea. Mas este não é o desafio que me proponho. Minha intenção é captar como a rede de artistas que escolhi para este trabalho se define, e que recursos apóiam essas distinções. Acredito que seja possível estabelecer ligações entre a construção da noção de artista na Zona da Mata com as discussões a cerca das mudanças de posição do artista ao longo da história — conforme analisou Elias (1995) em trabalho sobre Mozart — ou sobre a noção do artista do século XVIII aos nossos dias na tese de Ivens (2002) — que dividiria o artista em duas categorias: a dos eleitos à genialidade e a de todos os “comuns”, que se auto-intitulam como sendo artistas. Nestas propostas é abordada a distinção entre o artesão e o artista, também trabalhada por Mario de Andrade (1975), e a invenção da idéia de genialidade, do “dom”, como um fenômeno datado, nos revelando como essas noções são construídas e legitimadas em relação às conjunturas. É recorrente, por exemplo, encontrarmos nos discursos dos mamulengueiros da Zona da Mata essa idéia do “dom divino”, daquilo que “vem de berço” como explicação para a escolha tomada por eles em tornar-se artista. Ambos os autores realizam críticas contundentes à história da arte e ao tipo de arte e artistas legitimados por ela, com ênfase nas questões institucionais como desenvolvidas por Bourdieu (1969 e 1996).

Noções como “artista” e “mestre”, são atualmente categorias coletivas na Zona da Mata, no sentido de que são construídas e negociadas de acordo com as necessidades desta realidade particular, operando de maneira semelhante a como indiquei em relação às convenções (Becker, 1977b). Digo “atualmente”, pois, suspeito que, da mesma maneira que indiquei para a noção de mestre, a noção de artista também esteja sendo construída em relação aos novos tempos e novos contextos de circulação das brincadeiras, como analisaremos mais detalhadamente no quinto capítulo. Estas noções estão imbuídas de explicações e entendimentos particulares que, por sua vez, como uma via de mão dupla, auxiliam na construção dessas próprias categorias. Notei que “artista” é uma categoria coletiva, quando em conversas com meus interlocutores, estes se referiam com bastante frequência a si mesmos como artistas. Assim, quando a palavra, ou o assunto, surgia durante as conversas, me apropriava do uso que faziam para tentar

entender que sentido lhe estavam atribuindo. Vejamos as explicações de Mario Rato, dono do cavalo-marinho de Feira Nova, de Zé de Bibi, do cavalo-marinho Boi da Maliça de Lagoa de Itaenga e de Pena Branca, embolador de coco de Lagoa de Itaenga¹⁷⁷:

Adriana: E o que é preciso pra ser um bom brincante de cavalo-marinho, um bom artista de cavalo-marinho?

Mario Rato: Ah, o bom artista tem que ser bom, porque o artista bom ele parece que ele já nasce de berço. O artista quando é bom, ele já nasce de berço. É, o artista quando é bom, o cabra não vai ensinar nada a ele, não, que ele já sabe de tudo. Um artista bom, ninguém vai ensinar mais nada a ele, porque ele já sabe de tudo... Eu mesmo, pra brincar cavalo-marinho, eu brinco. Porque eu já conheço de tudo. Já mamulengo, eu não conheço. Mas cavalo-marinho eu conheço.

Adriana: O que é ser um artista?

Zé de Bibi: Ah... O que é que seja um artista? É uma coisa de vontade. Porque às vezes as pessoas... um nasce pra ser um advogado, outro é pra ser um juiz, outro nasce pra ser um promotor... outro nasce pra ser um padre, outro nasce pra ser um pastor... e outro nasce pra ser um folião, de cavalo-marinho, outro de mamulengo, outro de ciranda, outro, coco-de-roda... Um outro já é folia de viola, o outro é coquista-de-sala... Então cada cabra tem seu programa de artista.

Biu Canário: a poesia eu acho que já vem de beuço, né? Uma coisa que já vem de dentro, a gente tem aquele dom de cantar... não é todo mundo que canta. Você gente que estudou tanto e não faz um verso, né? E a pessoa pra cantar não precisa de estudo. Precisa ter o dom dado pela natureza, o dom que Deus deu. É um dom que não tem quem tome. É uma coisa que já vem de berço, já vem de dentro. A gente faz o repente na hora, escreve, canta... e é um artista, né?

¹⁷⁷ Ambos depoimentos foram registrados em julho de 2004, em Feira Nova e Lagoa de Itaenga, respectivamente.

A idéia de projeto individual, da constituição de uma carreira, de Velho (1981) entre as camadas médias da população em contextos urbanos pode ser útil também para pensarmos este contexto do mamulengo. Essa idéia é pertinente para pensarmos a escolha do indivíduo em tornar-se um artista, como uma maneira de diferenciar-se, adquirindo prestígio, possibilidade de ascensão social e valorização da auto-estima. No caso da Zona da Mata, os artistas passam a ser reconhecidos por toda a comunidade e encontram um canal direto de interlocução com os políticos, como veremos em outro capítulo. As brincadeiras também podem aumentar a renda familiar, tendo em vista a ampliação dos circuitos e, nesses novos contextos contemporâneos de valorização destes “saberes imateriais” são uma alternativa de incremento do universo sócio-cultural. Através da brincadeira os artistas conhecem pessoas de diferentes classes sociais e níveis educacionais, e podem conhecer lugares, realizar viagens, aumentar a rede de relacionamentos, como nos fala João Galego¹⁷⁸.

Aí quer dizer, quando eu boto a figura, aí aqueles meninos que tão ali de frente já sabem que vou fazer, aí eles ficam vibrando... eh! eh! eh! aí aquilo pra mim, aquilo ali é tudo pra mim, quando eu vejo aquele povo assim, um prefeito assistindo o meu trabalho, os deputados, que nem tem aqui, e você viu aí agora, o povo me abraçando... Quer dizer, isso pra mim é tudo meu, da minha vida. Antigamente, eu falei pra você, tinha que pegar um peixinho no rio e vender, era.

Ou nessa conversa com Carmelita, baiana do cavalo-marinho de Passira¹⁷⁹:

Adriana: Pra senhora, o que é ser artista?

Carmelita: Isso pra mim é... pra minha pessoa ser artista é uma coisa que leva a gente pra cima, né? Subindo, né? Sempre nos cantos que eu me apresento, que a gente vai se apresentar, que gente toda vai se apresentar, sempre eu sou muito aplaudida. Eu só não, como eu, como ele, como ele... no Recife. Todos os lugares que a gente somo chamado, que a gente vai fazer as apresentação, a gente somo muito aplaudido.

¹⁷⁸ Em entrevista, em Carpina, junho de 2004.

¹⁷⁹ Entrevista, em Passira, junho de 2004.

Adriana: E a senhora gosta do aplauso?

Carmelita: ã-hã. Eu gosto. Porque aplaude a gente, né? Todo mundo gosta da gente... A gente chega nos cantos assim pra trabalhar, todo mundo dá valor à gente... Como tanto a eu, como a esse, como a esse, como todos da brincadeira dele, né? Agora só que essa brincadeiras, como ele falou, que a gente faz essas brincadeiras, a gente ainda... eles ainda tem o dinheiro pra receber da Prefeitura, pra fazer o pagamento da gente. (...) Tá certo que a gente não vevi dessa, de dinheiro de brincadeira... de diversão. Mas a gente trabalha, né? A gente tem que receber. Né? Porque a gente trabalha, minha filha...

É curioso como ainda possam existir dúvidas de que os artistas, ainda chamados de populares, sejam realmente artistas, e de que o mamulengo e o cavalo-marinho, por exemplo, possam ser reconhecidos como artes teatrais, e não como manifestações folclóricas. Este problema ainda é refém de discussões presentes, como por exemplo, nesta definição de Becker (1977a: 22) sobre os artistas populares, e a suposta relação que eles teriam com seus fazeres:

“Os artistas populares (se é que, em geral, se pode falar dos membros da comunidade que se dedicam a este tipo de atividade como artistas) se assemelham aos artistas canônicos pelo fato de estarem bem integrados num mundo em que as convenções de sua arte são bem conhecidas e servem facilmente de base para a ação coletiva.”

Se pensarmos numa relação entre as convenções específicas e a lógica que adquirem nos contextos, entenderíamos sim o mamulengo como pertencendo a um universo teatral, mas específico, porém tão legítimo quanto qualquer outro. O problema é que Becker faz antes uma restrição dizendo que “na verdade, embora pessoas de fora da comunidade e da cultura possam encontrar méritos artísticos no trabalho, o que se faz não é realmente considerado arte, pelo menos por nenhuma das pessoas envolvidas na sua produção” (idem: 22). Esse argumento é muito utilizado, quando se questiona a respeito de um fazer como o mamulengo, e talvez seria uma das explicações para sua exclusão dos cânones teatrais e sua ausência na historiografia do teatro. Mas este não é um argumento válido para o caso do mamulengo. Pois tanto os públicos de diferentes contextos quanto os

próprios mamulengueiros reconhecem o seu fazer e, como estamos vendo, se consideram como artistas. Saúba dá a sua definição¹⁸⁰:

O que é ser um artista? Olhe, o que é ser um artista é a pessoa ser um artista mesmo, saber o que é que tá fazendo, saber o que é que vai fazer, né? Porque, um pedaço de pau que eu tenho aqui, tem muito nego que chega aqui, olha e diz: "Oxe! Que isso aqui? Quê que tu vai fazer disso aqui?" Então, ainda bolou o artista. Então eu acho que um artista é a pessoa ser o artista mesmo. A pessoa que não é um artista é o quê? Né? É uma pessoa comum mesmo, que nem seja. Mas o artista eu acho... pra mim, eu acho assim. O artista que embola qualquer coisa, de qualquer jogo de trabalho que ele faz, né?

Ou Tonho respondendo à seguinte pergunta¹⁸¹:

Adriana: Você se considera um artista?

Tonho: É, eu me considero um artesão, um artista popular, um homem do povo. Eu não me considero um artista como... como, por exemplo, como é Fernando Augusto¹⁸². Eu não me considero um homem como Fernando Augusto, assim... na questão artística. Eu me considero um artesão. Um artista popular.

Ou ainda João Galego, que também se considera poeta, depois da pergunta¹⁸³:

Adriana: Quando é que o senhor descobriu que era poeta?

João Galego: De oitenta e cinco pra cá. Porque aí eu... há um tempo, aí eu fui criando esses negócios assim, graças a Deus, e a turma me aplaudindo: que tu faz um negócio que a turma aplaude, aí a pessoa cria fogo, cria talento... Aí ele... ele.. Olha a chuva chovendo. Daqui eu panho poesia. Olha, Adriana. To vendo a chuva chovendo/ veja

¹⁸⁰ Entrevista julho de 2004, em Carpina - PE.

¹⁸¹ Entrevista julho de 2004, em Pombos - PE.

¹⁸² Artista de Olinda, fundador do Mamulengo Só-Riso e autor do livro: *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*.

¹⁸³ Entrevista junho de 2004, em Carpina - PE.

que realeza/ vem a chuva/ molha as árvores/ disso eu tenho maior certeza/ por isso me.../ das forças da natureza. De tudo eu crio uma, uma... [risos]

Adriana: Beleza, que beleza... O senhor gosta... O que o senhor acha de ter virado poeta popular e mamulengueiro, o que isso tem de importante na sua vida?

João Galego: Oi. Tudo na minha vida... Porque a poesia a gente tem que estar bem calmo e bem controlado e concentrado naquilo que a gente está fazendo. O próprio mamulengo, ele está trabalhando... Escuta. Pra falar bem sério. O mamulengueiro... quem faz o artista é o público. O público é que faz o artista.

Também Beto¹⁸⁴ e Pedro¹⁸⁵, irmãos e mamulengueiros de Tracunhaém, proprietários do Mamulengo Americano¹⁸⁶:

Adriana: Seu Beto, o quê que é ser um artista pro senhor?

Seu Beto: Que... é o artista, é... O artista é, pra mim, é muita coisa, né? O artista é cultura, né?

Seu Pedro: É cantar e... cantar a moda, fazer...

Seu Beto: E o artista é cultura, né? Ué, cavalo-marinho, ciranda e esse bailado... tudo é cultura. E no mundo inteiro, pra...

Seu Pedro: [...]

Seu Beto: No Recife mesmo é... dá muita cultura. E o artista é procurado... Tem os artistas de mamulengo, tem do cavalo-marinho, tem o artista da ciranda, tem o artista do maracatu... até os do mamulengo, não é exceção, né? "Eu quero um pouco do mamulengo... Chama os mamulengo pra gente brincar. Chama aí, chama gente de Lagoa de Itaenga, Carpina, outros lugares..." E a gente brinca, né? É ser um artista de mamulengo.

Ou ainda nessa declaração de João Picica, brincante de cavalo-marinho, que ressalta que ser artista é ter uma profissão “herdada de um dom”, a capacidade de ter “memórias”¹⁸⁷:

¹⁸⁴ Alberto Gonçalves da Silva nasceu em 1950, em Carpina, vive há mais de 30 anos em Tracunhém. Aprendeu a brincar com o mamulengueiro Paibilá, e também viu Pedro Rosa e Solon brincarem.

¹⁸⁵ Pedro Gonçalves da Silva nasceu em 1945, em Carpina, e brinca com o irmão no Mamulengo Americano.

¹⁸⁶ Entrevista julho de 2004, em Tracunhaém - PE.

O que é que seja um artista? Um artista eu acho que é uma profissão que a pessoa nasce... de nascença, né? De nascença, a gente... Tudo a gente traz naquilo, naquelas memórias, né? Naquilo, tanto eu brinco cavalo-marinho quanto eu brinco carnaval. Carnaval, eu brinco. (...) E pensando assim, tenho vontade de, para o ano... parece que eu não estou podendo mais porque os corpos dói muito, sofro de coluna, essas coisas... mas, pedindo a Deus que me dê aquela saúde, por modo de quando bater o tempo, eu brincar cavalo-marinho e carnaval. Porque é uma profissão que eu dou muito valor, e gosto.

Há de forma evidente uma relação entre ser artista e portar um ofício, uma profissão. Há uma escolha consciente em tornar-se um artista, com uma idéia clara de que adquirindo e desenvolvendo estas aptidões, se está adquirindo uma profissão. Edilson, do cavalo-marinho de Passira expõe este ponto.¹⁸⁸

Olha, o que eu acho de ser artista, pra mim, é a nossa profissão, você dar valor à profissão. Porque se você não der valor à sua profissão, quem é que vai dar, não é? Então, é como eu tou lhe dizendo, se ela é uma baiana, né? Aí ela aqui faz uma baiana... aí diz, vamos se apresentar, vamos supor, assim em Recife... aí ela aqui se apresenta bonito, chega em Recife ela fica se recolhendo, sem querer se apresentar e diz... [Baixinho] O que é que tem aquela Fulana? O que é que tem? – E ela chegar com toda ordem, mostrar ela quem é, aí aquele povo público vai amostrar que aquela pessoa tem talento, tem capacidade de ser um artista... e trabalhar, mostrar o seu serviço para o povo... para o povo de alegria, de dizer assim: Mas tanto gostei de ver aquela pessoa apresentar-se e cantar, brincar e... engraçado, eu alegre, bem satisfeito, é isso aí que significa ser um artista, entendeu? É como eu, que sou um cavaleiro, pego meu cavalo, aí dou uma riscada, dou uma coicezinho, um talavaz... aí o povo diz assim: Olha, tu trabalhas em quê, aí? Tu trabalhas na energia? Eu digo, olha, não trabalho na energia, eu trabalho aqui num equipamento da energia do nosso coração... no meu,

¹⁸⁷ Entrevista julho de 2004, em Feira Nova - PE.

¹⁸⁸ Entrevista em Passira – PE, junho de 2004.

se fosse. Mas rapaz, tu sois demais, hein! tu fazendo isso. E eu digo, olha, eu num sou demais, eu sou o que sou.

Entender o mamulengo como sendo ou não teatro, ou o mamulengueiro como sendo ou não artista remete à mesma problemática que cerca as fronteiras entre a arte e a antropologia. Sally Price (2000) aborda esta questão para o caso da “arte primitiva”. Alguns dos pontos por ela analisados podem servir também para o caso do mamulengo.

“Poderíamos caracterizar o estudo acadêmico da arte como enfocando a vida e a obra de indivíduos específicos e a sucessão histórica de movimentos artísticos distintos. Assim como a música, a literatura e o teatro, a história das artes visuais é apresentada como um mosaico de contribuições feitas por indivíduos criativos cujos nomes são lembrados, cujas obras são individualizadas e cujas vidas pessoais e relação com um específico período histórico merecem nossa atenção.”

E ela continua:

“Existe, contudo, uma excessão a este enfoque geral à criatividade individual e à cronologia histórica. Na compreensão Ocidental das coisas, uma obra originada fora das Grandes Tradições deve ter sido criada por uma personagem sem nome que representa sua comunidade e cuja arte respeita os ditames de tradições antiquíssimas” (Price, 2000: 87).

Essa perspectiva é válida para o caso do teatro. De um modo geral, a ênfase dada na historiografia do teatro como um todo e do teatro brasileiro é baseada na dramaturgia. Um outro enfoque seria a dos encenadores. E num momento mais recente vem sendo escrita a história dos grupos teatrais e movimentos artísticos importantes. Nesse sentido, a escassa documentação a cerca do mamulengo, e a recente problemática dessas questões, fazem com que o mamulengo se exclua da linha de raciocínio histórico. Como disse anteriormente, no caso dos recursos retóricos utilizados por Zé Lopes, a apropriação desse tipo de estratégia por mamulengueiros que se iniciaram nos anos 1980 vem sendo cada vez mais comum, ampliando um diálogo mais conceitual a respeito da própria arte e

fazendo pontes mais concretas com as idéias do teatro propriamente. Vejamos abaixo as estratégias enfocadas por Tonho, nas quais destaco: a consciência de que seu trabalho funciona como uma continuidade do mamulengo; homenagens a seus antigos mestres; discutir sobre o valor da arte popular, defendendo seu espaço junto a outras formas artísticas já bem reconhecidas; domínio de termos técnicos próprios a escultores; aprendizado diferenciado através de oficinas e consciência da importância de trocar conhecimento, entre outras¹⁸⁹:

Adriana: E quais são seus planos pro futuro, em relação ao mamulengo, quê que você pretende?

Tonho: Pois é, eu pretendo, assim de imediato, assim... quando der, porque é muito difícil... assim, na questão financeira... montar um trabalho. Eu quero montar um mamulengo, eu já tenho um nome... Ele vai se chamar Nova Invenção, por conta do mamulengo de Antônio Biló, que chamava Nova Invenção, e eu quero fazer uma homenagem... Eu fico até emocionado, quando eu falo nisso... Eu quero fazer uma homenagem ao meu mestre Antônio Biló, dando o nome... dando esse nome ao mamulengo que eu vou formar... e que eu pretendo levar o conhecimento que aprendi com ele e com Fernando Augusto, que foi o meu grande... o cara que me deu muita força assim nesse trabalho... é uma pessoa muito generosa, vamos dizer assim... é generosa mesmo, no sentido mais amplo da palavra, e é um grande artista, que eu tenho uma profunda admiração por ele... e eu pretendo trabalhar, levar essa arte adiante. Não apenas... Eu não quero interromper, assim... o ciclo de evolução dela, eu quero dar continuidade, pra que ela possa evoluir, no sentido de juntar um conhecimento com o outro e dar uma força nova, pra o mamulengo ser reconhecido como uma arte... uma arte verdadeira, uma arte que vem do povo, uma coisa que é bonita de se ver, é bonita de se ver. Que não deve nada a muitas artes que têm por aí, chamada... é contemporânea, ou erudita, não sei... não tenho muitas palavras... assim, difícil pra dizer o que eu quero dizer. Mas é isso aí, não deixa a desejar à arte nenhuma.... a teatro convencional, a teatro de bonecos, como companhias grandes que existem por aí... o mamulengo é tão rica, tão bonita quanto qualquer outra arte. E eu

¹⁸⁹ Entrevista, em Pombos-PE, julho de 2004.

quero que as pessoas vejam isso. Eu quero que amanhã a minha filha veja mamulengo como vê desenho animado a televisão, que isso seja uma coisa possível, amanhã... talvez não daqui a um ano, dois, três, quatro. Mas que eu quero dar uma contribuição, pra que esse trabalho de mamulengo seja reconhecido, seja visto, que os mestres mamulengueiros não tenham que trabalhar em lugares difíceis, e sofrer, pra ganhar o que comer e... trabalhar mesmo assim com o mamulengo, como foi o caso de Antônio Biló... como tá sendo o meu caso, que eu não estou vivendo de mamulengo, agora. Eu amo o mamulengo, é a minha paixão, é o meu trabalho... eu considero o meu trabalho. As outras coisas que eu faço pra ganhar dinheiro eu considero como uma forma de sobrevivência, porque o homem precisa sobreviver... Mas o meu trabalho é o mamulengo, e eu pretendo dar continuidade e talvez um dia, se possível, viver dele, só mamulengo. E é isso, o que eu espero do futuro é isso, dar a minha contribuição como Antônio Biló deu, como muita gente deu contribuição pra que essa arte se enriqueça, cresça, apareça pras pessoas verem... ver na televisão, ver em lugares onde a mídia mostra as coisas que muita gente faz... Eu quero que o mamulengo esteja nesse lugar também, esteja aí também.

Adriana: Você já deu oficinas, Tonho?

Tonho: Já, dei oficina já.

Adriana: Como é que é a sua experiência com oficina?

Tonho: É muito bom, é muito bom. Porque é a chance que você tem de mostrar pra outra pessoa o que você sabe. É muito bom isso. É a chance que você tem de contar o que você aprendeu. Porque eu, basicamente, eu aprendi tudo sozinho. Sozinho entre aspas, né? A questão do trabalho, o trabalho em si, a escultura eu desenvolvi sozinho, assim... ralando, trabalhando mesmo, pra aprimorar o meu talento como escultor. E é bom poder passar esse conhecimento pra outra pessoa. Pessoas que realmente se interessam, como... a maioria, quando você monta uma oficina e tal... Aí tem uma parte de alunos que estão ali só por algum motivo. E têm outros que estão ali pra aprender mesmo. E isso é que é bom, é bom você ter aquela chance de conhecer aquela cara, aquela pessoa... Como tem um aluno, foi... E dei o início de uma oficina... eu não lembro a data... foi janeiro... aí a gente começou, eu dei três meses de aula, lá no teatro mesmo, através de um projeto... Mamulengo, o Boneco do Brasil... o Boneco

Brasileiro. Aí, eu conheci duas pessoas, que tinham realmente interesse em fazer, em conhecer isso aqui... que é um garoto que chama Expedito... um garoto, não, um homem já, se chama Expedito... e outro que veio a falecer, Sandro... o nome dele era Sandro. Então, foi muito bom compartilhar com ele o pouco de conhecimento que eu tive, e de experiência que eu tive assim com o boneco. Foi bom partilhar com ele, porque eu vi que deu fruto. Os outros estavam ali só pra ver, conhecer, curiosidade... e outros motivos. Mas ele, não. Ele tava porque ele queria aprender. E foi bom dividir com ele esse conhecimento. E é sempre bom dividir com outras pessoas.

Para finalizar, gostaria de destacar a avaliação de Zé de Vina sobre alguns dos mamulengueiros que ele me apresentou no trabalho de campo de 2004. Na sua avaliação perceberemos aspectos que ele considera essenciais para alguém tornar-se um bom mamulengueiro, novas formas de aprendizado e solidariedade entre os brincantes. Como fundo de suas declarações está a sua noção do que é um artista. Por exemplo, quando fez observações sobre a brincadeira de Beto e Pedro, que tinham muitas dificuldades em dizer as loas, Zé de Vina propõem então que eles aprendam através dos CDs de brincadeiras que venho gravando com ele desde 1999, e também se coloca à disposição para brincar no brinquedo deles, tal qual fazia quando ainda era um aprendiz, ou seja, ajuda um mamulengueiro a “movimentar” o brinquedo¹⁹⁰:

Adriana: Mas eles não sabem dizer loa, né?

Zé de Vina: É, o problema de loa eles não sabem, mas eu espero que amanhã ou depois eles vão aprender dizer alguma loa de mamulengo, e cantar com dado momento. Porque eu vou sair daqui com um cd de mamulengo e vou mandar gravar duas fitas, do cd, e vou entregar a ele... e vou dar uma brincadeira com ele, porque ele diz que quando chegar um mamulengo lá de Tracunhaém, liga pra mim, pra eu ir também fazer uma apresentação com ele. E eu espero que daqui mais um ano ele já esteja treinado também no mamulengo, que eu quero cada vez mais o mamulengo aumentando a cultura e aumentando a sua fama de bom. Não se acabar. E aquilo que eu aprendi eu gosto de dividir com os amigos, dividir pra todos os mamulengueiros,

¹⁹⁰ Entrevista, Lagoa de Itaenga-PE, julho de 2004.

que eu não vou levar nada, e é um prazer de eu chegar num canto e ver um mamulengo brincar, e eles botando umas passagens, aquelas cenas de mamulengo que foi aprendida comigo, e eles falando e apoiando e aprovando, aquilo pra mim é o maior orgulho que eu tenho. Agora, a gente tem o mamulengo e não quer que ninguém aprenda... Isso aí é uma coisa muito errada. É o mesmo que uma pessoa ser professor e não querer ensinar os alunos.

Ou no comentário sobre seus netos, Rogaciano e Adriano, que começam a se iniciar no mamulengo. A “mazurca de pé” de que fala Zé de Vina, é a marcação dos pés, em cima da mala de bonecos, que fica embaixo do mamulengueiro sentado numa tábua suspensa no ar. Essa marcação ajuda a manter o ritmo das músicas e produzir efeitos rítmicos, como caminhadas dos bonecos, socos e golpes durante uma briga, a queda fatal de um boneco, etc. Refere-se também ao mamulengo como uma arte a ser aprendida¹⁹¹:

E agora eu tenho, criando dois netos. E espero que os dois netos vão dar pra alguma coisa. Realmente eu tenho um neto por nome Rogaciano, que ele tem uma mazurca de pé muito boa, no mamulengo. Ele tem uma mazurca de pé que às vezes eu paro, eu paro e fico olhando pra ele, e a mazurquinha de pé dele é muito bem feita. Muito bem feita mesmo. E Adriano, já bota o boneco, ele já sabe fazer o movimento do boneco. Eu olho, eu dou o boneco pra ele botar, ele já roda a boneca... agora, balança o ganzá... já bate no triângulo, toca no reco-reco. E eu espero que hoje, amanhã ou depois, eles dois aprendam a arte do mamulengo.

Sobre João Galego, novamente Zé de Vina destaca a marca particular de cada mestre, independente de compartilharem da mesma linhagem. No depoimento, destaca a necessidade de existir uma hierarquia entre o mestre e o aprendiz. Aparece também, novamente, o recurso de gravações como apoio ao aprendizado de mamulengueiros que se iniciaram no mamulengo depois dos anos 1980. Me chama atenção o comentário de Zé sobre a ausência de histórias e diálogos no mamulengo de João Galego, cuja maior parte das passagens são os bonecos dançando ao som das músicas cantadas por ele e sua

¹⁹¹ Idem.

esposa, e a recitação de loas e poesias da autoria deles, fato que costumam sempre ressaltar¹⁹²:

(...) onde ele está brincando, ele fala no meu nome muitas vezes, muitas vezes, e bota o meu mamulengo mais alto do que a posição que ele é. É o caso de eu dizer que ele é um grande amigo, é isso. Porque um profissional quando dá valor ao outro, e apóia o outro, pra mim é um grande amigo. Eu só não gosto do profissional da mesma arte, da mesma profissão, que quer puxar o tapete pro amigo. Esse eu não quero amigo, não. Porque puxou o tapete, não presta. Mas ele não puxa o tapete: ele antes pisa no tapete pra ficar mais pesado. Então, é por isso que eu digo que é um bom amigo. Tremendo profissional. Não apresenta da minha espécie, que eu apresento, porque ele já aprendeu de um jeito... Porque se todo mamulengueiro brincasse de um jeito só, não precisava nem de mestre de mamulengo. Então ele apresenta de um jeito, ele apresenta mais em cantoria – que o trabalho de João Galego é mais musga, e eu já chamei ele à parte, já expliquei a ele... Já dei uma fita de mamulengo a ele, pra ele fazer por aquilo... Justamente, já hoje ele está botando Janeiro, já fala umas coisinhas já no sistema do Janeiro. E eu espero dar umas duas brincadeiras com ele, dentro da barraca dele ainda, pra treinar mais ele, ainda. Quem brinca mais ele com a esposa. Porque se ele tem botado um folgazão que sabe brincar mamulengo dentro do mamulengo dele... o mamulengo dele é muito bem feito, muito organizado, muito bonito... as bonecas muito bonitas, mas não tem a história, que eu queria que ele contasse as histórias do mamulengo.

Sobre o polêmico Saúba, aproveita para destacar que o mamulengo é a arte do “dedo”, numa espécie de crítica à produção de bonecos de Saúba, que como veremos em outro capítulo, distancia-se do mamulengo brincado¹⁹³:

Eu não tenho conhecimento com a arte de Saúba. Eu tenho, já vi Saúba dançando duas vezes com uma boneca, boneca de pano. Mas mamulengo mesmo, eu nunca vi ele

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Idem.

botar um boneco no dedo. Agora os bonecos dele... eu já vi os bonecos dele, já comprei dois bonecos a ele. Não comprei a ele, comprei à outra pessoa que ele vendeu e eu comprei os bonecos, à outra pessoa. Agora, de ele ser profissional de boneco no dedo, como trata-se mestre mamulengueiro, careteiro de boneco, eu nunca vi. O meu conhecimento com ele sobre isso é pouco.

Para concluir o capítulo, Zé de Vina fala de Zé da Banana, mamulengueiro que pude conhecer, mas que por ter uma saúde debilitada, e problemas de memória, tivemos muita dificuldade em produzir um registro. Eles brincaram juntos durante muitos anos, e acredito que este depoimento sintetize muitas das questões que tratamos neste capítulo: a negociação de bonecos e mamulengos completos; o que é preciso para ser um bom mestre de mamulengo; a parceria e os elos cooperativos entre os mamulengueiros; o reconhecimento do público; a noção de mestre como sendo recente no brinquedo¹⁹⁴:

(...) nós brinquemos muito mamulengo e se combinemos muito com mamulengo: nós se combinava. O que eu queria, ele queria. O que ele queria, eu queria. Quando eu fazia um trato, ele ia tirar. Quando ele fazia um trato, eu ia tirar. Adepois compremos um mamulengo sócio, pra eu e ele. Adepois ele comprou a minha parte. Adepois ele se abusou, não quis mais, eu comprei tudo. Comprei um mamulengo a Severino da Cocada, conhecido por Severino Timóteo, em Chã de Alegria, ele morava em Chã de Alegria nesse tempo... saiu de Feira Nova, foi morar em Chã de Alegria. Aí, eu lá... ele tinha um mamulengo muito bom, que foi do finado João Pequeno. Era um mamulengo muito bom, fabricado por Luís da Serra. E eu mandei compadre Zé da Banana comprar esse mamulengo. Aí compadre Zé da Banana comprou o mamulengo pra mim, e nós continuemos... trabalhemos treze anos, sem falhar um dia. É amigo, e não me esqueço dele. Porque ele faz conta de todo mundo... Hoje em dia está velho, doente e acabado, mas é um bom mamulengueiro. Ele é um mamulengueiro do meu tipo. Gracioso, quando ele bota uma figura, quando ele trabalhava mesmo, todo mundo ria do lado de fora. Ele sabia fazer uma graça, sabia cantar um baiano, sabia dizer uma loa, tinha uma mazurca de pé e é um dos mamulengueiros que o cabra pra caçar as

¹⁹⁴ Idem.

fronteiras junto dele... que eu conheço assim um pouco mais ou menos, que nem o povo diz, eu não digo de certeza, mas o povo é quem diz: só tinha mesmo, dentro desse mundo todinho de mamulengo que tinha aqui, era Zé da Banana e Zé de Vina. Era os mamulengueiros que existia... nessa região, não: diversas região, pra onde nós ia brincar, era Zé da Banana e Zé de Vina. Quando o mamulengo passava, o coco batendo, o cavalo carregado, o pessoal dizia: “De quem é esse mamulengo? De Zé de Vina”. Zé de Vina e Zé da Banana, já era assim, de Zé de Vina e Zé da Banana. Que na frente do mamulengo tinha: Mamulengo Alegria do Povo, Zé de Vina e Zé da Banana. Naquele tempo eu não botava o nome de mestre Zé de Vina, não. Era Zé de Vina e Zé da Banana. Esse nome de mestre Zé de Vina, eu vim... eles vieram me chamar de mestre em umas apresentações que eu fui fazer em Olinda. Aí quando eu cheguei lá estava escrito: Mamulengo Alegria do Povo, do mestre Zé de Vina – que eu nunca botei na frente da minha barraca "mestre", não. Eu só botava Zé de Vina e Zé da Banana, isso era o que tinha no nosso mamulengo... e a data e o nome do mamulengo, e pronto. Que eu me lembro é isso.

Capítulo 4: O boneco do mamulengo: confecção, tipologia de personagens e negócio.

Em torno do boneco encontra-se uma série de agências fundamentais, observadas na maneira como o boneco, como objeto, é criado e confeccionado; na combinação das formas, cores, consertos e utilização de materiais; nas suas técnicas de manipulação; na galeria de personagens bem estruturada e a relação com a forma material dele; na rede de trocas e comércio que ele articula; nas disputas de legitimação que o envolvem atribuindo-lhe valores diferenciados; nas múltiplas re-significações que pode obter como objeto. Acredito que:

“Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é, em grande parte, entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambigüidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva.” (Gonçalves, 2005: 6)

Neste capítulo analisaremos o boneco de mamulengo sob essa perspectiva ampla, como mais um elemento fundamental nesta etnografia.

4.1. A FEITURA DO BONECO

Os bonecos e objetos confeccionados por mamulengueiros podem ser de diversos tipos. Há o boneco criado para brincar de mamulengo como o entendemos nesse contexto da Zona da Mata pernambucana. Há o boneco criado para atuar em um espetáculo de teatro de bonecos, não necessariamente num mamulengo, representando personagens diversos, feitos sob encomenda. Há bonecos criados em peças mecânicas, que se movimentam, e realizam ações, como nas casas-de-farinha¹⁹⁵, em trios ou bandas musicais tocando instrumentos, entre outros. Há os bonecos gigantes de Olinda, que se apresentam no carnaval, parodiando políticos, personalidades famosas, ou simplesmente caricaturas de pessoas comuns¹⁹⁶. E objetos de madeira os mais diversos criados através

¹⁹⁵ As casas de farinha são bonecos instalados sobre uma mesa e com mecanismos articulados, que, acionados por manivela, ou por algum motor, como por exemplo os de ventiladores velhos, lhes permitem movimentos pertinentes àquelas tarefas, ou a outras cenas típicas do Nordeste, como lida com o gado, cangaceiros em batalha, ternos de pífano com pessoas dançando forró, etc.

¹⁹⁶ Fernando Augusto Gonçalves realizou uma série de oficinas para a confecção desses bonecos, apoiados pelo programa de artesanato solidário, onde participaram alguns mamulengueiros, entre eles Tonho, de

da habilidade do mamulengueiro com a madeira. Em comum a todas essas criações, com exceção dos bonecos gigantes, está a manipulação da madeira, como material por excelência a ser trabalhado por esses artistas.

É a madeira que garante a longevidade do boneco, que como veremos, constitui um importante elo na cadeia de transmissão dos saberes do mamulengo, e de certa forma é um importante atestado de legitimação para um artista. A principal madeira usada para a confecção de bonecos de mamulengo é o mulungu¹⁹⁷ (*erythrina corallodendron*; *l. erythrina mulungu*). Quanto mais seca a madeira, mais fácil de ser trabalhada. Certa vez, Zé Lopes me contou que a sorte de achar um pé de mulungu tombado pelos caminhos fazia da localização da árvore um segredo do mamulengueiro, que tratava de ir pegando seus pedaços já secos para fazer os bonecos. O mulungu não deve ser derrubado, pois assim demora a secar; o melhor é encontrá-lo no chão. Há reclamações e disputas quando um mamulengueiro rouba o pedaço de mulungu. Zé Lopes nos fala sobre o mulungu:¹⁹⁸

Adriana: E essa coisa que você falou da madeira ali, pras meninas... que estão trabalhando com brasileirinho agora...

Zé Lopes: Não, isso aí é pro futuro, ninguém tá trabalhando com ele ainda. No futuro, eu acho que pode trabalhar com ele porque é uma madeira boa, é uma madeira que é o mesmo que o mulungu, e dá pra trabalhar... E ela chega, eu acho que ela tem um crescimento melhor do que o mulungu.

Adriana: Cresce em quanto tempo?

Zé Lopes: Ah, não deu pra perceber, que tá em pesquisa ainda. O que eu pude perceber é de que cresce bem mais depressa do que o outro mulungu. Mas ao assim uma base pra dizer tranqüilo de quanto tempo... não, é só uma idéia assim, que eu acho. Pelo que eu pude ver, ele cresce mais depressa do que o outro mulungu.

Adriana: Ainda tem muito mulungu por aqui?

Zé Lopes: Tem pouco. O mulungu tá se acabando.

Pombos, onde aprenderam técnicas de construção, cujos moldes são feitos em esculturas de isopor, tal como verificamos na fabricação de alegorias nas escolas de samba do Rio de Janeiro (Cavalcanti, 1995).

¹⁹⁷ Koster (2002: 477) em seu livro de 1816 fala da abundância do mulungu na região: “O ‘molungu’ cresce espontaneamente nos lugares úmidos mas seus ramos criam raízes nas terras secas, a menos que não lhe falem as chuvas longamente. Grande número de ‘molungus’ nascia perto da minha casa, justamente abaixo de onde uma nascente d’água havia ensopado o pé da colina.”

¹⁹⁸ Entrevista em Glória do Goitá – PE, junho de 2004.

Adriana: Mas é a melhor madeira ainda, né?

Zé Lopes: É, a melhor madeira, pra trabalhar com os bonecos leves... principalmente os bonecos de manipulação, é a melhor madeira.



54. Zé Lopes ao lado de um pé de mulungu, próximo a sua casa em Glória do Goitá.

Miro também nos dá dicas de como trabalha a madeira para que ela tenha vida longa:¹⁹⁹

Adriana: E as madeiras, que você usa?

Miro: Eu uso mulungu, a madeira chamada mulungu. E às vezes, no meio, a gente pode até criar o improvisado de uma madeira de pinho, pra fazer a bancada. porque o pinho, ela tem resistência também. A madeira de mulungu a gente dá um reparo nela com gás, que é pra não dar o bicho e em cima a gente dá uma massa, depois de lixada, e cria uma tinta lavada, que é pra ela dá um acabamento perfeito.

Adriana: Como é que é esse tratamento com gás, que você falou?

Miro: A gente pode botar... faz a peça e depois dá uma imersão de gás... ou então deixa na água mesmo, com gás. Se for muita coisa, a gente faz um tanque, pode usar um tanque.

Adriana: Gás que você fala o quê, gasolina?

Miro: É. Gasóleo, né? Não gasolina, é gás comum. Não de bujão, é um gás comum que tem... a gente chama... querosene. Aí bota na água com um pouco de gás, e deixa lá, que é pra ele pegar e o bicho não dar na madeira.

¹⁹⁹ Entrevista em Carpina – PE, junho de 2004.

Adriana: E como é que é o mulungu bom de corte? É o mulungu que está... Como é que é, você tem que derrubar o pé e já pode fazer imediatamente o boneco, ou tem que esperar...

Miro: Não, não. A gente é bom deixar ele um pouco secar, né? Madurecer, pra primeiro fazer o boneco. Porque inda mesmo se a gente fizer uma peça verde, ele vai demorar a secar... e fica aquela fibra... quando a gente vai dar o acabamento, fica saindo aquela fibra. Ele seco é melhor, da pessoa dá o acabamento. Pode até cortar o boneco verde, né? Fica até mole de cortar, mas só que ele seco, ele vai dar um acabamento de primeira.



55. Miro cortando um boneco em sua oficina, Carpina – PE

A madeira deve ser trabalhada quando seca, porque nesse estágio ela, possivelmente, estará cheia de furinhos, o que indica que os “bichos” já passaram por ela, arejando-a por dentro. Esta “tecnologia natural” garante ao boneco sua durabilidade e evita dele ser atacado por cupins, por isso um boneco pode atravessar gerações inteiras de mamulengueiros, sendo passado de mestre a mestre. O maior inimigo de um boneco são os ratos, que dependendo das condições em que os bonecos são mantidos, roem as roupas e a madeira, fazendo ninhos dentro dos baús onde eles são guardados. No entanto, Tonho, contradiz essa suposta durabilidade natural do boneco, muito divulgada por alguns mamulengueiros, e enumera os cuidados necessários para uma melhor conservação:²⁰⁰

²⁰⁰ Entrevista em Pombos – PE, julho de 2004.

Tonho: Pois é. O bicho, ele ataca desde a madeira, desde o corte. Você derruba a madeira, você pega a madeira no mato, né? Você guarda. Aí, o bicho, ele ataca a madeira... Então quando você vai trabalhar o boneco, aí geralmente fica todo estragado. Eu não conheço, assim... uma forma, a não ser o querosene, como eu uso mesmo. Eu uso muito querosene. Uma forma de impedir que ele ataque. Porque é uma... é muito comum o bicho furar a madeira todinha. Daí, a gente usa querosene e tinta, pra evitar que o bicho destrua o boneco por completo, depois de pronto. Porque é uma trabalhadeira danada você fazer, depois... dentro de alguns dias, o bicho começa a furar e estraga tudinho. Aí, você precisa tomar um certo cuidado com isso, né? E eu uso sempre querosene, e a tinta. E isso tem dado certo, até agora eu não uso outra coisa, não.

Adriana: E quais são os bichos, que dão?

Tonho: É o cupim mesmo, né? E a polia. É um bichinho piquinininho, né? Mais pequeno que o cupim... Eu não sei se são, se é o mesmo, mas eu sempre vejo dois tipos de bichinho: é um bichinho comprido, que é o cupim, ele é um pouco maiorzinho e compridinho... que ele começa a furar, e fura e fura, e estraga a madeira por completo. E a polia, que ela realmente come mesmo a madeira. Ela solta uma poeirinha, uma coisinha... uma poeirinha bem fina. Então, que eu conheço, é só esses dois: o cupim e a polia.

Adriana: Depois de tomados esses cuidados, você já viu um boneco se estragando?

Tonho: Eu já vi... por dentro, né? Porque a gente faz um furo no pescoço, o boneco de luva tem um furo no pescoço, aí nessa parte a gente geralmente não toma o cuidado de pintar, ou de... aí, geralmente por aí, ele ataca. Porque às vezes ele fica lá dentro da madeira, aí de lá de dentro ele começa a corroer o boneco e... acaba destruindo. Eu já vi.

Adriana: Então, é bom dar sempre uma olhada, né?

Tonho: É, sempre dar um banho de querosene. Quando possível, tiver madeira nua e exposta, sem tinta, sem proteção com tinta, a gente sempre tem aquele cuidado de usar um veneno, alguma coisa que possa evitar a evolução do bicho. Eu uso sempre querosene, né? Eu sempre uso querosene. Eu acho que é... apesar, que é... porque é barato. Eu uso mais porque é barato mesmo o querosene. Aí, acaba matando ele.

Interessante notar que na fala de todos os mamulengueiros, como apontei no capítulo sobre a aprendizagem dos mestres, há uma referência ao início deste processo ainda na infância. Entre os artesãos mamulengueiros se dá o mesmo, e em comum estão suas experiências ainda nas brincadeiras infantis na confecção de bonecos em madeiras e materiais bem macios, que criavam por diversão, como neste relato de Miro:²⁰¹

Eu comecei trabalhar desde de pequeno, entre os sete anos de idade. E a gente era da roça. O pai morava numa granja, aí vivia mais na roça. Plantando milho, essas coisa. Na roça, a gente já está falando tudo. E lá a gente saía da rua... de lá do sítio até a rua, pra gente olhar esses mamulengo assim, né? Na rua. Aqui tinha o Solon... E eu vinha pra cá. Olhando aqueles bonecos, dava vontade de fazer aqueles bonecos mas... a gente pequeno, a gente não tinha a cabeça de fazer um boneco daqueles. E eu vinha tentando... Pegava a faca e começava a tentar com os paus, pau de vassoura... Carrapateira, umas madeiras mais moles pra ver se eu conseguia fazer, mas não tinha jeito não. Aí só saía mais a caricatura assim na tinta, mas no corte mesmo, pra sair... era pouca coisa que saía no corte, mas eu tentava, eu tentava... eu nunca deixei de não tentar não. E foi fazendo, o corte foi chegando mais... aperfeiçoando, aperfeiçoando e acabou de eu fazer um boneco mais jeitoso, mais parecido com a pessoa. Mas também eu nunca parei, vim ralando direto pra poder fazer esses bonequinhos, né?

Saúba também fala do começo de seu aprendizado, enfatizando a necessidade de aprender as várias técnicas de corte dos bonecos. Como destaquei anteriormente, a observação é a maneira privilegiada que um artista tem de se aproximar do mamulengo e iniciar seu processo de aprendizagem. O mesmo acontece com a confecção dos bonecos:²⁰²

Eu era menino, pequeno... tinha uma base de quê? Uns sete ou oito anos. Um negócio de... é, uns oito anos. Aí eu fiquei muito doido assim, olhando pros bonecos, querendo

²⁰¹ Entrevista em Carpina – PE, junho de 2004.

²⁰² Entrevista em Carpina – PE, julho de 2004.

ver... Mas menino sempre foi uma pessoa que gosta de ver mesmo, como é que vai acontecer o que está acontecendo... por que aquele boneco tá vivo, daquele jeito? Aí, eu só... olhando pelo pano, dava uma olhada, assim... Aí via os homens dentro, eu digo: "Ah... Eu vou tentar ver como é que é isso..." Aí, eu vi foi um homem com as duas mãos assim, de luva, brincando com os bonecos assim pra cima. Eu disse: "Oxe! Mas que coisa interessante..." Aí, dali era Pedro Rosa, de Lagoa do Carmo... ali eu me interessei, eu digo: "Ah, boneco... que coisa interessante. Eu vou começar, fazer..." Aí eu fazia de maniva. Ia na frente de casa, chamava os meninos, chamava, fazia uma reunião de menino... "Olha, eu vi um mamulengo num lugar, aí eu vou fazer pra você ver..." Aí forçava a mãe fazer os panos: "Mãe, faça isso assim, mãe... com os panos. Quero fazer um boneco, pra eu brincar..." Aí, mãe olhava pra aquilo... "Larga de ser besta, que isso aí... Que vai fazer isso o quê! Tu nunca sabe o que é isso, tu nunca vai entender.", "Mas eu quero fazer..." Aí eu botava a maniva assim na mão, fazia dos bracinhos, pegava os dois bracinhos, botava a maniva assim na mão e dobrasse aqui, eu fazia o boneco pra apresentar pro povo com um pano, na frente da... na porta da frente de casa. Aí, era muito engraçado aquele mundo de menino tudo pra olhar, e o outro dando, fazendo... sorrindo. O outro fazendo coisa... Aí eu comecei que achei que aquilo era um direito, de eu querer brincar de todo jeito, querer ser um artista, tal e tal. E depois fui pegando, fui pegando, fui pegando... Aprendi também com... uma parte foi com um velho, que é seu Manuel. Ele fazia aqui em Carpina, ele morou aqui em Carpina... ele mora bem pertinho ali do cemitério. Eu aprendi com ele também uma parte, também... de boneco, com ele. Porque eu devo um favor a isso, então eu tenho que falar... Tem uma filha dele que mora aqui em cima. Ele me ensinou uma grande... corte de madeira, também. Que eu não sabia muito corte mais, né? Pedro Rosa sempre ia pra lá. Mas eu não tinha facilidade, que ele brincava... mas quando ele ia fazer uns bonecos, eu ia olhar em tempo em tempo... os bonecos dele, quando ele começou... eu nem sabia aquilo com que foi feito o boneco...

Mas nem sempre o conhecimento da artesanaria dos bonecos se dá desta forma. Tonho começou a se interessar pelos bonecos de maneira inversa. Primeiro, o mamulengueiro Antonio Biló viu seus trabalhos com escultura e sugeriu que talvez ele

tivesse talento para confeccionar bonecos. No depoimento de Tonho está exemplificada a especificidade do mamulengo como teatro de bonecos no ato de realizar a “abertura da mala”, revelando-se para ele um mundo novo, particular, próprio, com regras, saberes e fazeres característicos:²⁰³

Começou quando eu conheci seu Antônio Biló, ele mudou aqui pra perto da minha casa... era vizinho aqui, essa casa... Que eu sempre morei aqui, nessa areazinha aqui que você tá conhecendo... Aí ele mudou, passou um certo tempo morando aqui na frente da minha casa. Aí, ele vinha... eu tinha uma oficina aqui atrás, que agora é a casa da minha mãe, mas antes era uma oficina... Aí, eu... ele sempre vinha me visitar, via eu curioso, via eu trabalhando com madeira, trabalhando com barro... aí, ele curioso, vinha me visitar e olhar o quê que eu tava fazendo. Aí, numa dessas visitas, ele achou curioso o meu trabalho, e achou que poderia usar o meu talento como escultor para o mamulengo. Aí então ele me mostrou alguns bonecos dele, e eu fiquei assim encantado quando ele abriu aquela mala toda pintada de vermelho e azul... uma coisa muito linda. Quando ele abriu, parecia que ele tava abrindo um mundo novo pra mim... E aquilo se abriu e eu descobri uma forma. Que antes eu fazia só por... por interesse por escultura, desenho, essas coisas. Daí então eu vi que aquilo ali era uma forma de eu usar tudo aquilo... todo aquele pouco conhecimento, que na época eu tinha muito conhecimento sobre esculturação. Mas mesmo assim eu vi naquela hora que era o momento de eu usar o meu talento pra alguma coisa, descobri o que era que eu tinha que fazer com aquilo ali... que eu conheci, então. Quando ele abriu aquela mala pra mim, foi como se ele tivesse aberto um mundo novo pra mim, o mundo do mamulengo. E aí eu comecei, não parei mais.

Os procedimentos de confecção de bonecos que descreverei a seguir foram observados na casa de Zé Lopes, em Glória do Goitá, e em diversas oficinas ministradas por ele no Rio de Janeiro.

A cabeça é a parte mais importante do boneco, pois a sua feição define o personagem. Com a ajuda de um lápis, Zé Lopes imprime sua primeira marca na madeira,

²⁰³ Entrevista em Pombos – PE, julho de 2004.

indicando os lugares a serem cortados para a definição dos traços. Os pedaços de mulungu, já cortados em cubos grandes, recebem golpes de machadinha, arredondando as quinas e pontas, dando o primeiro contorno ao pescoço e à cabeça, e posicionando o nariz. Depois, com a grosa, desbasta-se o pedaço de mulungu até chegar ao formato arredondado da cabeça. Então, com pequenas facas de cozinha bem afiadas e estiletos, esculpe-se na madeira macia os traços daquele boneco, detalhes da boca, dentes. É nesse momento que o artesão define as feições e as expressões específicas de um boneco. Para Zé Lopes, quanto mais feio ficar, melhor, pois contribui para a graça do mamulengo. Por isso procura, em alguns tipos, acentuar ou deformar o nariz, caracterizar a dentição, aumentar o queixo, alongar a testa, dar volume às bochechas, etc. Há exceções: as bonecas Ritinha e Colotilde, por exemplo, chamadas também de Quitérias, devem exibir seus dotes femininos. Neste caso, o mamulengueiro procura dar à boneca uma fisionomia bonita e formas corporais exuberantes, que compõe com uma roupa caprichada e adereços: óculos escuros, colares, brincos, lenços de cabeça. Depois de prontas, as cabeças podem levar uma camada de massa corrida e depois são pintadas com tinta de parede, completando o rosto do boneco. O acabamento é dado com verniz. Os pêlos dos bonecos são crinas de animais, como cavalos e jumentos, e ficam estendidos no telhado para secar e perder os odores característicos. As roupas de seus bonecos são feitas por Neide, sua esposa, que aproveita retalhos, pedaços de roupas velhas, lençóis manchados, cortinas rasgadas, pedaços de calça, etc.



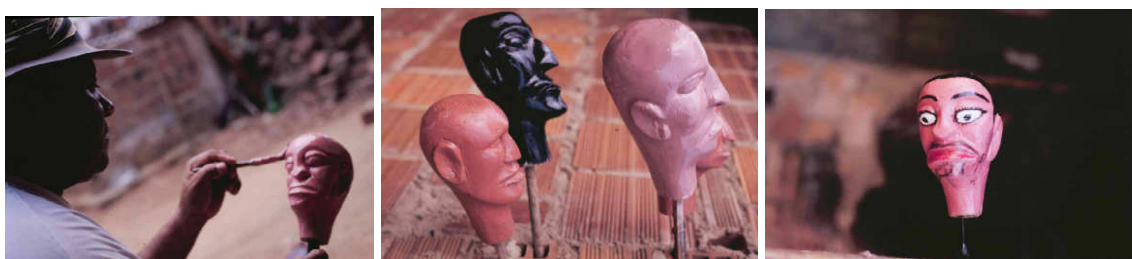
56, 57 e 58. Zé Lopes dando forma à cabeça do boneco (em sua casa, em Glória do Goitá)



59, 60 e 61. Zé Lopes cortando as feições do boneco e fazendo um dos braços.



62, 63 e 64. Instrumentos utilizados, colocando o fio para o mecanismo, iniciando a pintura.



65, 66 e 67. A pintura das cabeças.

Zé Lopes diz que muitas vezes começa a fazer um boneco sem saber de que personagem se trata, mas, de acordo com as formas que o boneco vai tomando, o tipo vai aos poucos aparecendo. Outras vezes inspira-se em pessoas que conhece, vizinhos, autoridades, para experimentar novas feições. Essa inspiração inicial, porém, resultará invariavelmente em algum personagem já conhecido do mamulengo. Quase sempre ao fazer os bonecos, tem-se como referência a galeria de tipos que compõe o universo do

mamulengo. É claro, a criação de personagens também ocorre. Zé Lopes gosta de experimentar e criar bonecos a partir de idéias que vai amadurecendo, mas também corta aleatoriamente, dando feição a um boneco até encontrar uma forma que lhe convenha. O mais comum, entretanto, é receber uma encomenda ou necessitar fazer determinado personagem; então esculpe o boneco com as características pré-determinadas. Essa inspiração no cotidiano é recorrente entre os mamulengueiros artesãos, como nos relata Tonho:²⁰⁴

Adriana: Você estava falando do espírito, do saber do mamulengo... Da onde você acha que vem esse saber?

Tonho: Acho que vem do povo mesmo, né? Porque as histórias, as histórias são todas inspiradas no povo... inspiradas na vida, na vivência do mestre com a família, com o vizinho, com o povo... com o povo mesmo. As histórias são histórias que eu não sei se aconteceu ou se é fruto do imaginário, mas que têm inspiração direta do povo. O povo, que eu digo, a massa mesmo, o povo... aquele povo que trabalha, o homem da roça, o cara que trabalha... O cara, como eu, que trabalha em casa de farinha, que é um serviço pesado. Então, as histórias vêm daí, as vivências do... o marido com a mulher, em todas essas coisas. A relação de um amigo com o outro, todas essas coisas são fruto de inspiração do mamulengo. O mamulengo, o mamulengueiro busca aí, como eu mesmo faço assim. Eu busco, os meus traços, os meus cortes, eu busco em expressões que eu vejo em pessoas, que eu acho assim diferente do normal... Então eu coloco nos meus bonecos essas coisas, o que eu vejo, aí eu ponho nos meus bonecos pra enriquecer, né?

Esta relação entre o artesão, o mamulengueiro e o personagem tem muitas nuances. Há intensa troca entre os mamulengueiros, que têm a prática de encomendar bonecos aos que sabem e costumam fazê-los, mas também emprestam bonecos uns aos outros. Zé de Vina, por exemplo, pode encomendar uma Cobra a Zé Lopes e um Joaquim Bozó a Zuza Alves, de Feira Nova; o importante, entretanto, é que as encomendas não são feitas aleatoriamente, mas sim com vistas à aquisição de um personagem específico.

²⁰⁴ Entrevista em Pombos – PE, julho de 2004.

Isso reitera o fato de que os personagens e as passagens são compartilhados por todos e formam um conjunto bem definido e estruturado de técnicas e características artísticas, constituindo, assim, o universo do mamulengo da Zona da Mata pernambucana. Por exemplo, certa vez presenteei Zé de Vina com um boneco feito por Miro. No momento em que pegou o boneco em suas mãos, Zé de Vina me disse que ele era um Zangô. Ele me explicou o porquê dessa associação:

Porque Zangô toda vida foi um cabra sonso, viajado. Um cabra que viaja muito no mundo. Ele come pouco, dorme pouco, não dá tempo de engordar. E esse boneco feito pelo Miro, que Adriana me deu, eu fiquei muito agradecendo ele porque foi a cara do Zangô. Eu olhei pra tudinho, só foi o boneco que eu achei que dava pra ser o Zangô, e dá pra eu hoje tirar mais história dele. Ainda agora eu tirei a história dele, que na família dele, ele nasceu sem queixo, não tem queixo. Apesar que ele tem quase um palmo de queixo, mas isso aí é uma história que nós fazemos, é um gracejo. Ele tem uma venta muito afilada, aí é quando na passagem que eu boto ele, eu digo que ele nasceu sem venta. Mas é ao contrário, porque a venta dele é grande e afilada. E ele tem um queixo grande, então na família dele, eu digo, quem menos tem queixo é ele. E eu achei que o boneco de Miro estava bom pra fazer umas histórias, e eu vou apanhar mais uns quatro ou cinco bonecos dele, pra eu inventar mais história. Porque quando eu digo que faço história de mamulengo... tenho o que contar de mamulengo sem ser aprendido, que tenho muita que eu aprendi e de acordo com os bonecos eu faço história de outro mamulengo. (...) A demora é eu olhar pros bonecos. Eu olhando pros bonecos, eu vendo a cara do boneco, eu faço uma passagem diferente. Eu olhando para o povo, eu vejo uma pessoa parecida com um boneco de mamulengo, eu já estou fazendo uma história daquela. Não é eu dizer que... nem gravo nada ensinado dos outros, eu faço... o que tenho gravado, ensinado pelos outros, era no tempo de eu menino.

4.2. A tipologia dos personagens:

Em 1997, durante o meu primeiro trabalho de campo em Pernambuco, fiz uma visita ao Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, em Olinda. O acervo do museu foi

reunido através da doação de mamulengos completos pela família de antigos mamulengueiros já falecidos, ou adquiridos através de compra como relatado acima. O grupo Mamulengo Só-Riso foi o responsável pelo projeto da criação do museu e em reunir e organizar este acervo²⁰⁵. O primeiro fato que me chamou a atenção no museu foi de que os bonecos expostos estavam organizados em tipos²⁰⁶ de personagens; assim, os visitantes podiam observar, por exemplo, a Quitéria, a Morte, o Diabo, Benedito, Simão, Tá-pra-tu, Coronel Mané Pancaru, o Tenente, o Malabarista, Nega Cachimbeira, Catita, Perna de Pau, Papa-Figo, a Alma, o Doente, o Médico, o Maconheiro ou Fumador, Zé das Moças, Zezim dos Prazeres, Zé da Tapa, Cabo 70, Granguena, a Cobra Xibana, a Moça Grávida, o Caboclinho, o Cavaleiro no Cavalo, entre outros, de diversos mamulengueiros. Essa primeira visita ao museu despertou em mim a elaboração de uma hipótese: a de que os personagens constituíam-se por “tipologia”. Essa organização em “personagens-tipo”²⁰⁷ poderia explicar a continuidade e fixação dos elementos do mamulengo ao longo do tempo.

A existência de uma tipologia bem definida é o que garantiria ao mamulengo sua singularidade no amplo universo do teatro de bonecos em geral, e seria mais um indicativo de um sistema definido, assegurando sua continuidade através da complexa teia de atores em relação com estes elementos e suas formas de transmissão. Por isso, o mamulengo é um fato total, que como estamos vendo, entrelaça suas malhas nas diversas instâncias da vida social, bem integrado ao sistema da Zona da Mata pernambucana, e incorporando, por conseqüência, as complexidades sociais da contemporaneidade e da própria sociedade brasileira. A tipologia de personagens, entre outros elementos, é indicativo de um corpus coeso que definimos como mamulengo. É claro que este não é o único fator, pois contribuem também para a sua significação, como tenho assinalado: jogos de legitimação, contextos artísticos e sociais, políticas culturais, definições de

²⁰⁵ O acervo exposto do museu não é fixo. De tempos em tempos há troca de bonecos, devido à grande quantidade de mamulengos existente.

²⁰⁶ Quando lá estive, em outra oportunidade, em julho de 2001, verifiquei que os bonecos tinham sido substituídos, e para minha surpresa e inquietação não estavam organizados por tipos, mas sim por autoria.

²⁰⁷ Pavis (1999: 410) esclarece sobre o personagem-tipo: “Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o *tipo* em questão de acordo com um traço psicológico, um meio social ou uma atividade. (...) Os personagens tipos se encontram, sobretudo, nas formas teatrais de forte tradição histórica onde os caracteres recorrentes representam grandes tipos humanos ou esquisitices com os quais o autor dramático se vê às voltas”.

cultura popular, entre outros. Se tomássemos apenas fatores como este da tipologia como definidor do mamulengo, estaríamos generalizando-o através desta etnografia.

O fato de o personagem-tipo dar significado ao boneco de mamulengo encontra consonância com o dinamismo que verificamos no mamulengo como brinquedo, pois a concepção de um personagem-tipo está relacionada a características e temperamentos que são sintetizados em máscaras sociais fixas, duráveis e universalizantes, capazes de atravessar as distâncias temporais re-adaptando-se e redefinindo-se sempre. A personagem-tipo procura sintetizar os papéis sociais, a estratificação da sociedade, profissões, valores, o meio sócio-cultural, e seria uma constante em formas teatrais populares em todo mundo. Em estudo sobre a peça A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna, obra deste autor inspirada no mamulengo, Silva (1994: 32) diz:

“Se a individualidade possui semelhança com o mundo real e social, nasce o chamado personagem-tipo, que além dos traços individuais, apresenta uma entidade mais generalizada de valor universal, representativa dos aspectos humanos e dos padrões de comportamento em geral”.

Amparado nesta tipificação de personagens, o riso, aspecto fundamental no mamulengo, também deve ser considerado, porque:

“as personagens cômicas constituem tipos, pois tudo que se assemelha a seus traços já possui algum aspecto cômico, embora surgido, muitas vezes, do trágico da vida humana que retém sempre ‘um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível. (...)A comédia cria tipos que se dirigem ao real, ao geral e ao universal, deixando de lado o indivíduo, ou seja, aspectos individuais” (Silva, 1994: 35).

Borba Filho (1966: 125) ressalta que a expressão cômica nos divertimentos populares seria uma marca destas formas teatrais, através da necessidade de uma representação não-naturalista da vida, mostrando como essa representação faz uso de recursos de distanciamento.

“O mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meu-boi e o pastoril. Há uma

necessidade do riso entre o povo e seus divertimentos dramáticos lhe proporcionam isto. A teoria de Bergson pode ser assim reduzida a isto: é cômico tudo que nos dá, por um lado, a ilusão mecânica da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico. O mamulengo preenche estes requisitos, pois afasta a célebre ‘talhada de vida’ dos naturalistas, partindo para a recriação arbitrária da vida, por processos que, aparentemente mecânicos, possuem uma encarnação que o situa nas fronteiras da alma e do inanimado.”

A conexão entre a teatralidade dos mecanismos de manipulação de bonecos, seu efeito de distanciamento, que também é característico do personagem-tipo, e sua eficácia cômica, é assinalada por Propp (1992: 77-78) em estudo sobre o riso:

“A marionete em si é uma coisa. Mas no teatro ela é uma coisa que se mexe, por trás da qual se pressupõe uma alma humana que na realidade não existe. O princípio do teatro de marionetes reside na automatização de movimentos que imitam, e por isso mesmo parodiam, os movimentos humanos. (...) O teatro popular russo de marionetes é sempre e somente cômico, e cômico não por acaso, mas deliberadamente. A comicidade do teatro popular de marionetes, porém, não é suscitada apenas pelo automatismo dos movimentos, mas também pela trama, pelo decorrer da ação. As ações das marionetes são mecânicas. Os bonecos trocam entre si pauladas na cabeça com a precisão de um mecanismo. (...) Aquilo que na vida real não é absolutamente cômico – a exaço dos camponeses – torna-se risível no palco de teatro de marionetes, cujos instrumentos são utilizados com finalidades satíricas”.

Estes princípios comuns nos indicam que poderiam ser feitas associações entre o mamulengo e outras formas populares de teatro de bonecos existentes no mundo, exercício que realizo no apêndice I. Pimentel (1971: 7), por exemplo, trabalha com a

hipótese de que o personagem Benedito²⁰⁸ seria descendente de personagens encontrados em outras tradições populares de bonecos.

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

Cascudo (Ediouro: 543) traz a mesma referência em seu verbete sobre o mamulengo:

“Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam marionnette ou polichinelle. (Beaurepaire Rohan, Dicionário de Vocábulo Brasileiros, Rio de Janeiro, 1889). Puppet-shows como chamou Henry Koster, João Redondo (Rio Grande do Norte), João Minhoca, no Rio de Janeiro (João do Rio, Vida Vertiginosa, 285), nome de herói popular, como era Hans Wurst na Alemanha, Punch na Inglaterra, Jean Klassen na Áustria, Hans Pikelharing na Holanda, karagauz na Turquia, Pupazzi, Guignol, foram aplaudidos em toda a Europa desde a Idade Média. Tiveram e têm teatrinhos exclusivos. Egípcios tiveram seus mamulengos. Os gregos denominavam-nos neurospata; simulacra, imagungulae em Roma, barattini italianos.”

A tipologia garante as especificidades tanto no mamulengo quanto em outras formas teatrais populares. No caso do mamulengo, elas são fundamentais nos processos internos à Zona da Mata para a manutenção das particularidades do brinquedo e da salvaguarda de seus conteúdos, regulando aqueles que se dispõem a tornar-se mamulengueiros. A tipificação dos personagens auxilia e fortalece o vínculo entre o

²⁰⁸ O Negro Benedito, espécie de “herói popular”, é um dos principais personagens do João Redondo, o teatro de bonecos da Paraíba e do Rio Grande do Norte, vide Pimentel (1971).

público e o mamulengo, facilitando a recepção, e sendo fundamental para os processos de legitimação, como vimos anteriormente. Tudo parte do personagem: as passagens, as loas, as músicas. Nesse sentido a personagem-tipo consolida estas figuras mantendo o mamulengo coeso e diferenciando-o de outras formas teatrais.

No entanto, o mamulengo pode ser mais do que isso. Como estou assinalando ao longo deste trabalho, a polissemia do mamulengo e sua compreensão externa a Zona da Mata, e sobretudo, o contexto contemporâneo através de novas formas de circulação, novas formas de transmissão e aprendizado, novos mercados para arte popular e políticas culturais incentivadoras destes tipos de manifestações, têm ampliado suas variações. As novas gerações de mamulengueiros dialogam com outros elementos, que até a década de 1980 eram estranhos a essa realidade. Como venho mostrando, mamulengueiros como Tonho, que encontraram primeiro a sua legitimidade como mamulengueiros fora da Zona da Mata são mais abertos a inovações criativas. Neste trecho desta entrevista com Tonho, ele deixa transparecer uma reflexão sobre o mamulengo compartilhando e usando códigos e valores de um universo teatral mais amplo. Esse acesso a estes novos conhecimentos afeta a sua produção, tornando-se uma possibilidade de transformações mais evidentes. São novos caminhos que provocam uma constante redefinição daquilo que possa ser o mamulengo. Vejamos a reflexão de Tonho, onde também poderemos localizar a discussão da verbalidade do brinquedo, que aponto em outros momentos:²⁰⁹

Porque eu conhecia o lado primitivo do boneco, né? Essa coisa do... Eu conheci o boneco através de Antônio Biló, eu conheci o lado primitivo. Daí, eu conheci uma outra coisa, um outro lado que existia do boneco, que era o lado teatral mesmo, aquela coisa de usar o boneco como um ator, no palco. Eu achei... Eu vi essa possibilidade, de usar o boneco... a questão da expressão... Que haveria... que havia muito mais.... Quando eu conheci, quando eu cheguei logo pra trabalhar, eu me senti perdido naquele mundo novo que eu encontrei lá. Ele deu uma nova... pra mim, ele deu uma nova visão ao boneco. Eu descobri uma nova visão do boneco. Essa questão... a questão plástica do boneco, o aprimoramento plástico, a expressão... Que o boneco não é só essa coisa de... Você não deve esperar... Eu aprendi com Fernando Augusto que o

²⁰⁹ Entrevista em Pombos – PE, julho de 2004.

boneco não era só aquela coisa primitiva e... como é que eu posso dizer? É... Eu aprendi muita coisa, eu aprendi... Eu não tenho a palavra agora pra expressar o que eu quero dizer... É um lado mais rico, um lado mais... Eu não tenho a palavra agora, exatamente.

Adriana: Por exemplo, aquilo que você falou, que você acha que os mamulengueiros não sabem aproveitar... Como que você falou isso? Da fisionomia do boneco?

Tonho: Isso, a riqueza da expressão do boneco. Que em muita coisa, em muitas cenas, em muitas passagens, o mamulengueiro se preocupa muito com a questão verbal, a questão da palavra. E esquece, e deixa de lado a questão... a expressão visual. E isso, é mais ou menos isso que eu quero dizer, que eu aprendi com Fernando Augusto, a usar o lado visual pra expressar o que o lado verbal limita-se... tá entendendo? Eu aprendi a usar também essa questão, a questão do visual. por exemplo, as barracas tradicionais do mamulengo, elas são coloridas... Chitão... E o boneco tem muita cor, muita cor... o tecido da roupa do boneco é chitão... Aí então o público se confunde. É como se... ele vê o todo, não vê o boneco, fica cego. E isso eu aprendi no teatro, a usar o negro, a usar a luz, toda essa riqueza teatral que existe, eu aprendi usar no mamulengo. E quando eu montar, que eu pretendo montar um mamulengo, eu pretendo usar tudo isso, todo esse conhecimento. O conhecimento da palavra, que eu aprendi com os mestres... Antônio Biló, João Nazário, aquela riqueza toda... Zé de Vina também, eu tive algum contato com Zé de Vina... E aprendi a usar com Fernando Augusto aquele aprimoramento teatral, porque ele é um grande mestre de teatro e um grande mestre mamulengueiro também... (...) Porque a gente, quando manipula... Eu não cheguei a manipular, né? pra um público grande... Eu manipulei boneco muito pouco. Assim, bonecos que não tinha fala, como Quitéria, e outros. Aí, a gente usa... O poder de... A gente entrega o poder ao boneco... A gente se entrega ao boneco através da mão. (...)

Adriana: E, Tonho, como é que tudo isso hoje modificou a tua feitura, do teu boneco? Como é que você vê?

Tonho: Bem, esse conhecimento, esse contato, essas coisas todas que eu vivi durante esse tempo que eu faço, que eu conheço mamulengo, só veio... essas experiências todas, só veio aprimorar. Porque antes, não sei se você já viu alguns bonecos... Antes, meu plano, ele tinha um corte muito primitivo. Eu utilizava muito o que a madeira me

fornecia, como inspiração. Tá entendendo? Eu contornava o que a natureza já fazia. Mas hoje... hoje não, hoje eu já mexo, já me atrevo a modificar o que a natureza... Eu pego uma madeira lisa e já coloco a minha idéia ali, já faço. Antes, não. Antes, procurava inspiração no que a madeira me fornecia. Eu pegava uma madeira torta, aí já via um nariz, um olho... e já fazia aquilo ali. Mas hoje, não. Eu domino... hoje eu posso dizer que eu domino a esculturação, é... a feitura do boneco. Eu domino, eu faço o que eu quero com a madeira. O que eu imaginar eu faço com a madeira.

Adriana: E como é que você busca, assim, fazer o personagem? Como é que você constrói o personagem?

Tonho: Eu procuro... como é que eu digo? Beber na fonte do grandes mestres, né? Eu procuro... aquela coisa, como eu falei antes... Que existe essas duas questões, o lado verbal e o lado visual. Então, eu procuro beber nessa fonte aí. Na questão das loas, nas histórias, nas passagens... pra poder criar os meus personagens. Que eu não quero... O meu trabalho agora, quando eu começar trabalhar realmente, que eu tou começando... tou montando o mamulengo, né? Quero trabalhar... se Deus quiser, quero trabalhar muito. Mostrar esse trabalho pra muita gente... Então eu não quero modificar nada que os mestres criaram até hoje. Eu quero continuar. Mas eu quero continuar com essa experiência, essas duas experiências que eu tive... dos mestres, né? E do grande mestre que eu conheci, Fernando Augusto, que é uma coisa muito maravilhosa você poder juntar essas duas coisas: o lado primitivo e o lado... assim, como é que eu... o lado de hoje. Aquela coisa do teatro mesmo, aquela coisa aprimorada, do teatro, né? Porque o mamulengo é um teatro totalmente primitivo. Os mestres, eles não tinham conhecimento teatral nenhum. Eles não sabiam nem o que era teatro. Ele sabia, ele conhecia a palavra teatro, mas era uma coisa muito vaga. Ele não sabia o que era teatro. Teatro pra ele era coisa de bacana, era coisa de... coisa que eles não conheciam. Mas no entanto eles tinham... têm tanta informação de teatro... Eu vi que as duas coisas são muito parecidas. Trabalhando com Fernando Augusto, eu que as duas coisas... existem muita coisas semelhantes, que os mestres já sabiam, e que os mestres do teatro também sabiam. Só que os dois não tinham... como é que eu digo? Idéia de que tavam fazendo a mesma coisa.

4.3. Negociação do boneco: os circuitos de troca, mercado e comercialização:

A análise de objetos sempre teve um papel relevante no trabalho etnográfico. São muitas as possibilidades de abordagens antropológicas para os objetos. Minha intenção aqui não é dar conta dessas abordagens²¹⁰, mas compartilhar da idéia de que:

“Muitos desses estudos têm assinalado, corretamente, as funções identitárias daqueles objetos materiais (ou mesmo de supostos bens ‘imateriais’ ou ‘intangíveis’) na representação pública de identidades coletivas (nações, grupos étnicos, grupos religiosos, bairros, regiões)” Gonçalves (2005: 14).

No caso do boneco de mamulengo 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. O boneco é uma importante ligadura entre os diversos circuitos sociais do mamulengo, a saber: a rede de transmissão de saberes de mamulengueiro para mamulengueiro; sua eficácia como símbolo de patrimônio imaterial; a rede de consumidores de arte popular; a identificação e reconhecimento do público. Nesse sentido, o boneco é um poderoso agente imbuído de significados, mas que também imbui significado, não podendo ser pensado apenas em termos de definição das características de personagens, mas sim como provocador de uma reflexão sobre o mundo da arte, como um mundo de circulação de valores:

“quando classificamos determinados conjuntos de objetos materiais como ‘patrimônios culturais’, esses objetos estão por sua vez a nos ‘inventar’, uma vez que eles materializam uma teia de categorias de pensamento por meio das quais nos percebemos individual e coletivamente” Gonçalves (2005: 14-15).

O que diferenciaria um boneco de mamulengo nesses diversos circuitos seria seu destino de uso, como veremos. Em *Art and Agency*, Gell (1998) desenvolve um programa de análise com a intenção de indicar um caminho para a antropologia da arte, onde o foco estaria na observação dos contextos sociais de produção, a circulação, os valores e a

²¹⁰ Para informações bibliográficas sobre o assunto, vide Gonçalves (2005).

recepção dos objetos. Assim, a arte seria mais um processo social, tal como a política, as trocas, a religião, o parentesco, etc. Dessa maneira, Gell tenta evitar a essencialização daquilo que seria arte, definindo-a através de suas mediações e contextos, distanciando-se de propostas mais estéticas, semióticas, interpretativas e institucionais, e demarcando assim o campo específico para a antropologia da arte. Da mesma forma que, para o meu caso, realizar uma etnografia do mamulengo é uma tentativa de driblar interpretações mais generalistas e estéticas, ou discussões que o definam ou não como teatro, procuro entender o mamulengo dentro de seus próprios processos sociais e da ação de seus atores.

Pareceu-me interessante as discussões de Gell com outros trabalhos, tais como os de Bourdieu (1969 e 1996) e de Price (2000). Em Price (2000), mas, sobretudo, em Bourdieu (1969 e 1996), há uma ênfase numa abordagem mais sociológica, quando observam que a legitimação institucional é responsável pela determinação daquilo que é ou não arte, numa crítica a instituições como museus e galerias, e os detentores das discriminações do gosto e dos valores que ditam as regras da arte, como os *marchands*, os críticos e os colecionadores. Nestas críticas também reivindicam, ressaltando, a existência de estéticas e funções distintas, principalmente Price (idem), em consonância com uma abordagem relativista da cultura, tal qual iniciada em Boas (2004)²¹¹, e a preocupação de se encontrar um espaço legítimo para a apreciação, entendimento e consumo da arte “étnica”, ou “primitiva”, problematizando questões como autoria e conceituação de coleções, contextualização, entre outras.

Gell (1998: 1-11), sem discordar destas críticas, chama atenção de que estas não seriam preocupações de uma antropologia da arte, pois seriam abordagens um tanto culturalistas e sociológicas, contrapondo-se ao entendimento de cultura como uma invenção da antropologia, que por sua vez é compreendida por ele como sendo o estudo das ações sociais e a interação entre seus agentes:

“My view is that in so far as anthropology has a specific subject-matter at all, that subject-matter is ‘social relationships’ — relationships between participants in social systems of various kinds. (...) Culture has no existence independently of its manifestations in social interactions; this is true even if one sits someone down and asks

²¹¹ Ver também: Stocking, Jr. (2004).

them to ‘tell us about your culture’- in this case the interaction in question is the one between the inquiring anthropologist and the (probably rather bemused) informant” (Gell (1998: 4).

O objeto ou artefato para Gell (1998: 7) possuiria a mesma complexidade que a antropologia detecta na pessoa, nos agentes sociais:

“(...) in fact anything whatsoever could, conceivably, be an art object from the anthropological point of view, including living persons, because the anthropological theory of art (which can roughly define as the ‘social relations in the vicinity of objects mediating social agency’) merges seamlessly with the social anthropology of persons and their bodies”.

Ao que ele continua, e que podemos estender ao boneco no mamulengo e sua incorporação de tipos fixos, reais ou alegóricos, ou seja, os personagens em consonância ao sistema social que lhe é próprio e que estamos tentando desvendar:

“Thus, from the point of view of the anthropology of art, an idol in a temple believed to be the body of the divinity, and a spiritmedium, who likewise provides the divinity with a temporary body, are treated as theoretically on a par, despite the fact that the former is an artefact and the latter is a human being”.

Os objetos fariam a mediação das ações sociais, esta dinâmica definiria a arte como um sistema de ação com a intenção de afetar, de agir sobre o mundo. Para Gell, entende a obra de arte seria portadora de índices, no sentido de indicar ou denotar algo, sempre inseridos em redes de ação. Para observar esta mediação dos objetos, ele nos instiga a organizá-la nos termos “índice, artistas, protótipos e recipientes”. Estes termos estão imbricados, e estas relações devem ser observadas em suas múltiplas e alternadas combinações de agência, no sentido daquele que afeta e do outro que é afetado:

“To be an ‘agent’ one must act with respect to the ‘patient’; the patient is the object which is causally affected by the agent’s action. For the purposes of the theory being developed here, it will be assumed that in any given transaction in which agency is manifested, there is a ‘patient’ who or which is another ‘potential’ agent, capable

of acting as an agent or being a locus of agency. This ‘agent’ is momentarily in the ‘patient’ position” (Gell, 1998: 22).

Apesar de não ter seguido à risca o programa proposto por Gell, por conta de sua abrangência e detalhamento, me foi bastante inspirador tomar algumas destas reflexões para analisar o boneco do mamulengo, pois me permitiu ver o mamulengo em sua multiplicidade, evitando a sua essencialização e mantendo as tensões, as dinâmicas e os conflitos do brinquedo inseridos na contemporaneidade, o que talvez, sejam elementos da sua própria natureza, ou nos revelem algo da operacionalidade das brincadeiras brasileiras de uma maneira geral. Esta posição adotada salvaguarda o fazer desses artistas, no sentido de não legá-los ao anonimato, mas enfatizando a compreensão nas suas ações, importando mais a complexidade do tempo presente que a busca de um passado supostamente original.

Tratar o objeto como pessoa, tal qual propõe Gell (1998: 9), nos aproxima de pontos levantados por Mauss (2003). Por exemplo, a origem de um boneco, sua antiguidade, como pertencente a este ou aquele “mestre”, ou confeccionado por um ou outro mamulengueiro, ou mesmo sem saber de quem foi aquele boneco, mas sabendo que ele pertenceu a algum mamulengo antigo, faz desse objeto um portador de algo que o diferencia, que acredito, podemos perceber como detentor de “mana”, fazendo uma analogia ao conceito como proposto por Mauss. A referência a um antigo dono, ou construtor, atribui legitimidade e valor ao boneco. Assim, “aceitar alguma coisa de alguém é aceitar algo de sua essência espiritual, de sua alma” (idem: 200). E um boneco de mamulengo só tem valor e só se diferencia de um boneco, ou uma marionete comum, se faz referência ao mestre mamulengueiro ou ao mamulengo que lhe deu a forma, ou a vida, no sentido de que foi brincado por algum mamulengueiro. A atribuição deste valor, como estamos vendo, parte não só dos próprios mamulengueiros, mas também do público da Zona da Mata, de pesquisadores do mamulengo, de negociadores e consumidores de arte popular.



68. Zé das Moças, de 82 anos, e os bonecos que pertenceram a seu mestre, Passira – PE, junho de 2004.



69. Idem.

Por exemplo, todas às vezes que estive com Zé Lopes, ele me mostrou bonecos nos quais experimentava novas técnicas ou para os quais criava novas passagens, como, por exemplo, as marionetes de fio em que andava trabalhando, em 1997, tentando brincar com situações de um homem levantando peso ou a cobra capaz de engolir um boneco, aprimorada a partir da observação dos bonecos de tradição milenar do artista chinês Yang Feng, falecido recentemente, a cujo espetáculo no Rio de Janeiro, em 1998, assistimos juntos. Mas, num desses encontros, em 1997, Zé Lopes revelou-me receoso sua vontade de realizar a *Paixão de Cristo* em bonecos de fio, capazes de se locomover em um espetáculo itinerante pela cidade de Glória do Goitá. É curioso, entretanto, o fato de Zé Lopes não ter se sentido à vontade para me revelar suas intenções criadoras e inovadoras.

Supus que isso teria relação com as críticas que recebera de pesquisadores de mamulengo a respeito de suas atitudes não “tradicionais”, consideradas, por esses pesquisadores, “descaracterizadoras” do brinquedo. Essa foi também a crítica que recebemos, em 1998, de algumas pessoas quando apresentamos a proposta de fazer uma exposição de bonecos de Zé Lopes no Rio de Janeiro. Alegaram que Zé Lopes não seria um mamulengueiro “tradicional”, que seus bonecos eram pesados e grandes demais e que não poderiam ser considerados “legítimos”, porque não tinham a simplicidade e o aspecto tosco e deformado que deveriam ter os mamulengos. Zé Lopes informou-me que diversas vezes seu trabalho fora posto em questão pelos pesquisadores como não sendo um representante adequado do brinquedo, tendo passado por algumas situações constrangedoras, até obter sua legitimação.



70. Mamulengo de fio de Zé Lopes, Glória do Goitá - PE

Outro relato de Zé Lopes, que poderíamos entender como um pequeno drama social, definido por Turner (1985:37) como “units of harmonic or disharmonic process, arising in conflict situations”, auxiliou a compreensão a respeito da “autoria” da feitura do boneco. Contou-me Zé Lopes que no primeiro encontro de mamulengueiros de que teria participado em Olinda, depois de sua primeira apresentação, um dos

mamulengueiros presentes pediu para examinar seus bonecos. Ao fim de uma cuidadosa observação, perguntou-lhe “quem tinha feito” aqueles bonecos, ao que Zé Lopes respondeu que eram todos dele. O mamulengueiro afastou-se e foi conversar com os organizadores do evento, levantando a suspeita de que Zé Lopes não fosse mamulengueiro, justificada em sua afirmação de que “dizia que fazia bonecos que na verdade não eram dele” e, sim, do já falecido Luiz da Serra. O boato logo se espalhou, e Zé Lopes passou a ser hostilizado por todos os mestres presentes ao encontro. A organização do evento resolveu esclarecer a situação, colocando em questão a autoria dos bonecos e pedindo que Zé Lopes se retirasse do evento. Com uma faca, Zé Lopes cortou uma de suas bonecas, que havia sido confeccionada em madeira ainda verde, e mostrou que o mulungu ainda estava úmido, tratando-se, portanto, de uma boneca feita recentemente, o que inviabilizava a suposta autoria de Luiz da Serra. O filho de Zé de Vina estava presente e confirmou que os bonecos eram mesmo de Zé Lopes. Todos se desculparam, e desde então Zé Lopes foi aceito como mamulengueiro.

Este drama de desencantamento, de morte do boneco para que ele se encante, nos revelando que o boneco está verde, tão “verde” quanto seu criador, um jovem artista aspirante a mestre, nos mostra que o índice do boneco, a sua materialidade, aquilo do que é feito, se impõe ao artista e ao recipiente, nesse caso uma platéia de “especialistas”, ou seja, os próprios mestres e “entendidos” em mamulengo (Gell, 1998: 28- 32). A revelação do boneco provoca a aceitação de Zé Lopes e de suas habilidades de mamulengueiro. O boneco não deixa dúvidas, é o próprio certificado de legitimidade. O episódio nos confirma alguns pontos que trabalhamos no capítulo sobre a aprendizagem do mamulengueiro, quanto à ética, à estética e a legitimação no mamulengo. Quanto à estética, cabe destacar mais uma vez a questão da autoria: um brinquedo jamais é igual a outro, e um mestre nunca terá uma produção idêntica à do outro. Os estilos são diversos, desde a escolha do repertório de passagens e a maneira como são colocadas até a autoria de um artesão em relação a um boneco. Conhecendo-se os mamulengueiros artesãos e seus estilos, é possível distinguir quem fez cada boneco. Assim, apesar de possível, é muito difícil realizar troca ou comercialização de bonecos entre mamulengueiros, na região da Zona da Mata, omitindo sua autoria ou tentando ludibriar o possível comprador. O mesmo não ocorre quando a negociação sai desta localidade. Há denúncias de

mamulengueiros sobre pessoas que vendem bonecos, e até mesmo mamulengos completos, para colecionadores do Rio de Janeiro e de São Paulo. Esses intermediários conseguem negociar esses bonecos por preços muito superiores àqueles que são adquiridos na região de origem.

Esse “mercado” de mamulengo, essa negociação, doação, troca ou venda de bonecos é bastante interessante de ser observado, porque ele também atribui significado e legitima a prática do mamulengo conectando-o com algo definido por “tradição”, além de estar submetido a um contexto mais amplo de “mercado de arte popular”²¹². Quando Mauss diz (idem: 206) “acredita-se que é dos deuses que se deve comprar, e que os deuses sabem dar o preço das coisas”, poderíamos pensar também, que um mamulengueiro precisa estar conectado a algo anterior, uma linhagem de mestres, por exemplo, e que isto, entre outras coisas, pode ser confirmado pela posse de um boneco antigo: “essa obrigação se exprime de maneira mítica, imaginária ou, se quiserem, simbólica e coletiva: ela assume o aspecto do interesse ligado às coisas trocadas: estas jamais se separam completamente de quem as troca” (idem: 232). Sem esta e outras conexões, um mamulengueiro não se legitimaria, como foi verificado em outro capítulo. “O potlach, a distribuição dos bens, é o ato fundamental do ‘reconhecimento’ militar, jurídico, econômico, religioso, em todos os sentidos da palavra. As pessoas ‘reconhecem’ o chefe ou seu filho e tornam-se-lhe ‘reconhecidas’” (idem: 247).

O valor monetário de bonecos de um mamulengo antigo e a rede de possíveis clientes que ele articula — colecionadores de arte popular, museus, pesquisadores, turistas e os próprios mamulengueiros — geram disputas e polêmicas interessantíssimas de serem observadas: “Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual da sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca.”(idem: 212). Estive envolvida numa dessas polêmicas quando conheci Zé de Vina, no episódio da venda do mamulengo de ele, como contei em outro momento. O que me chamou atenção neste episódio foi o fato dele já ter possuído inúmeros mamulengos e de tê-los vendido muitas vezes, e isto não era considerado pelas pessoas que se

²¹² Para uma discussão de mercado e lojistas cariocas especialistas em arte popular, vide o trabalho de mestrado de Mascelani (1996).

mostravam reticentes quanto a essas vendas, pois como Zé de Vina não confecciona bonecos, elas consideravam que a venda de seu mamulengo seria o fim de sua brincadeira. Depois, descobri a facilidade que um mamulengueiro tem em constituir um mamulengo e em se desfazer dele, resultando numa ação não apenas lucrativa, mas também como renovadora do brinquedo.

Saúba atua neste jogo do “mercado” do mamulengo. Muitas de suas atitudes em relação a isso são consideradas polêmicas, pois muitos dos mamulengos por ele comprados de outros mamulengueiros ou de familiares de mamulengueiros já falecidos acabaram desaparecendo na mão de compradores de outras localidades de fora da Zona da Mata, fato que provoca uma reação contundente por parte de pessoas envolvidas no universo do mamulengo²¹³. Também os valores de venda são algo sempre passíveis de polêmica. Porém, muitos desses mamulengos por ele “atravessados” foram comprados pelo Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá, em Olinda, e por Fernando Augusto Santos, do grupo Mamulengo Só-Riso, que juntos têm procurado proteger esta memória e acervo. Esse “mercado” parece também ser lucrativo. Vejamos o que Saúba tem a dizer sobre isto²¹⁴:

Adriana: Saúba, você já comprou muito mamulengo de mamulengueiro, né?

Saúba: Já, muito. Muito, muito.

Adriana: Você se lembra, de quem você já comprou, o mamulengo?

Saúba: Olha, rapaz... Diria... Olha, teve um de Lagoa de Itaenga, que era o maior mamulengueiro, que ele mesmo que fazia o boneco dele. Eu comprei. Não sei nem o nome dele, tem num livro mas não sei o nome dele, não. Lagoa de Itaenga, eu comprei... parece que eu já comprei até desse cara, que tu tá na casa dele... como é que ele chama? Zé de...

Adriana: Zé do Rojão²¹⁵...

²¹³ O espetáculo do grupo Mão Molenga, apresentado durante o SESI Bonecos do Mundo, tratava justamente desses processos de compra e venda, numa espécie de denúncia a estes fatos.

²¹⁴ Entrevista julho de 2004, em Carpina - PE.

²¹⁵ Zé do Rojão é o outro nome pelo qual também Zé de Vina é conhecido.

Saúba: Zé do Rojão, eu já comprei mamulengo dele... Já comprei de outro mamulengueiro que era bom mesmo, que fazia os bonecos. Já comprei desse que esse cara tá falando aqui, que é de aqui, que é...

Adriana: De Sertãozinho...

Saúba: De Sertãozinho, que é em Limeira. Já comprei um em Surubim... Já comprei em Glória do Goitá, já comprei em... Vitória de Santo Antão. Em Vitória de Santo Antão, eu comprei três mamulengos! Lá em Vitória de Santo Antão. Teve um que até morreu agora... que era pro filho dele, está até com... Fernando... Fernando, do Mamulengo So-Riso. Tá com o filho dele, que o filho dele faz boneco, que aprendeu fazer boneco. Aí, tá lá, fazendo boneco pra Fernando... Parece que, ou vende, ou sai vendendo, não sei a situação. De mamulengo eu comprei muito. Agora, o nome dos cabras eu não sei, não. Agora, eu sei que os mamulengos, quem comprou tudinho foi Fernando, do Mamulengo Só-Riso. Todos esses mamulengos.

Adriana: Ele comprou todos os que você comprou?

Saúba: Todos os mamulengos, todos. Todos. Ele quando era com Nilson... Nilson. Aí, Nilson morreu... Aí eu parei de comprar mamulengo assim, do povo. Que a pessoa quando falava: "Quer comprar um mamulengo?" Eu ia lá, comprava. Que a pessoa me falava pra comprar, eu pegava ia lá e comprava, né? A viúva dizia, eu vendo. Que o meu filho não quer brincar mais... Aí, eu pegava e comprava. Mas nunca peguei assim um mamulengueiro, tomar os bonecos dele, pra ele não brincar mais, que ele queria vender... não. Eu ainda falava, pro cara que tinha o mamulengo, né? "Rapaz, porque você não fica com esse mamulengo, ou passa pra um folgazão... que tu trabalha com folgazão, passa pra eles" Aí, dizia: "Ô rapaz, eles não quer... Eu já tou assim, não quero mais brincar mais..." Aí eu pegava, comprava.

Adriana: E esses todos você vendeu pra Fernando?

Saúba: Tudo, Fernando.

Adriana: Tá tudo no museu, lá?

Saúba: Todos não tá no museu, não. Que eu vi lá em cima guardado... Todo não... todo não tá, não.

Também é interessante o que Saúba tem a falar sobre seus clientes, que em sua maioria não são da localidade da Zona da Mata. Nesses casos, interessa menos se o boneco é realmente um personagem característico do mamulengo, mas sim, o fato de ser um boneco feito por um mamulengueiro. Nessa situação, o mamulengo ganha um outro significado, que não necessariamente precisa estar conectado ao corpo reconhecido como “tradicional”. Neste contexto, o artista se impõe ao seu protótipo, à criação do objeto, porque tem liberdade em relação a aquilo que será representado, mas também ao recipiente, nesse caso o comprador, que adquire o boneco pensando no valor que ele porta simplesmente por ser feito por um mamulengueiro (Gell: 1998: 29; 32;33). Não importa para este tipo de recipiente que o boneco adquira outro significado, que o boneco em si nada tenha a ver com a brincadeira, ele continua sendo mamulengo, para quem vê de fora. Aqui, o caráter inventivo e experimental do artista fica mais evidente, pois o artista tem domínio total da manipulação do material, da forma da madeira, se impondo ao índice, constituindo aquilo que Gell (1998: 33) define como “the elementary formula for artistic agency”.²¹⁶

Adriana: Ô Saúba, e dos seus clientes do Rio, assim, do Rio, São Paulo, Bahia... Como é que você foi fazendo essa clientela, ao longo dos anos? Como é que o pessoal conheceu o seu trabalho?

Saúba: Eu vendia nas lojas, né? Lá no alto da Sé, de Olinda... Então a pessoa queria me conhecer mesmo... Então, que nem João Valença... Aí, ele tava lá em cima, no alto da Sé, e eu tava vendendo as peças, ele disse: "Como é teu nome?" Eu disse, "Saúba" "É mesmo?", "É", "Dá pra quando terminar de vender aí os bonecos eu falar com tu?" "Dá" A gente saía, falava. No Rio de Janeiro, me conhecia umas pessoas do Rio de Janeiro também, por intermediário, que eu fui pra lá, dançar com a boneca... Falaram meu nome no jornal, correu... Saúba, dos bonecos, tá aqui com a boneca pra se apresentar... E lá, o repórter ia fazer reportagem... Aí, era assim, que eu peguei reconheci as pessoas. E de São Paulo, foi quando fui pra... era o Som Brasil, fui me apresentar no Som Brasil, com a boneca. Faz muito tempo... Acho que faz mais de... uns quinze anos, pra... Não, uns doze anos, pra treze anos assim, que eu fui lá... Eu

²¹⁶ Entrevista julho de 2004, em Carpina.

não tenho nem... não guardei isso nem na memória. De lá, eu comecei a conhecer gente... Lá eu fiquei, um pouco... fui pra casa do meu amigo meu, que é Valdeque, né? Que Valdeque já morava lá. E conheci intermediário por modo de Valdeque, também. O Rio de Janeiro foi a doutora Janete Bonsóis, que me levou. Foi na Eco-92, pra fazer a abertura lá. Ela viu eu dançando lá em... Você conheceu aqui, no Recife, Bacaro?

Adriana: Conheci.

Saúba: Conheceu?

Adriana: Sei quem é.

Saúba: Sabe, né? Pronto.

Adriana: E... Saúba, e esses contatos fora do Brasil, tem muita peça tua fora do Brasil, já?

Saúba: Tem. Tem nos Estados Unidos, tem na Alemanha, tem no Japão, tem no Chile... tem no lugar desse que o povo fala, que é o Paraguai, o Paraguai, o Paraguai... Lá, eu vendi um bocado de boneco pra lá, que eles queria apresentar lá, trabalho que eles nunca tinha visto. Tem lá, também.

Adriana: E na Alemanha, você sabe aonde que tem?

Saúba: Na Alemanha, não sei te dizer, não.

Adriana: Quem comprou...

Saúba: Não, não sei. Não. Eu sei que lá tem um pastor que tem um... É um pastor. Só que o pastor era daqui do Brasil, aí foi pra lá... aí, uma pessoa foi daqui pra lá e levou um, pra lá. E lá ele disse que é o maior sucesso das igrejas, quando ele ta chegando com aquele boneco. Ele vai abrir as igrejas com aquele boneco assim na mão. Os padre disse que é o maior sucesso da vida, aquele povo fica tudo olhando assim pra ele... Que ele se veste como seja de roupa que nem um padre mesmo, né? Lá é tudo vestido com aquela roupa. Ele ia se apresentar lá com ele, aí então ele levava aquele boneco na mão, então todo mundo: "Padre! que boneco desse..." Ele disse que abria as igrejas pra... com aquele... Eles achavam que era o mais interessante da vida dele, viu?

Um outro boneco de criação de Saúba, e que pode ser encontrado em muitas lojas de arte popular por todo o Brasil, é um boneco ciclista animado. Montado numa bicicleta, o boneco pode pedalar, quando movimentado através de um pau que se conecta ao

boneco apoiado ao chão, e que permite ao manipulador empurrá-lo. Este não é um boneco de mamulengo, afinal, o mamulengo é apresentado atrás de uma empanada, onde os bonecos são segurados por baixo. Saúba conta um pouco como teve a idéia de criar este boneco, muito apreciado e vendido como brinquedo de criança, que hoje, por sinal, é fabricado no mesmo modelo por muitos outros artesãos, sendo vendido como mamulengo²¹⁷:

Adriana: Como é que você inventou esses carrinhos, Saúba? Que são famosos, aí...

Saúba: Esse carrinho é inventado de um primeiro, um grande amigo meu, Valdeck²¹⁸ de Garanhuns... que tinha uma programação que era... [canta] "Aonde tem Bom Norte, tem caderneta do Bom Norte... Antigamente eu vivia aperreado, com meu dinheiro guardado, sem render nenhum tostão. Agora mesmo meu dinheiro ficou forte, caderneta do Bom Norte corre juro e correção... Aonde tem Bom Norte, tem caderneta do Bom Norte". Aí, eu olhando aquele reclame passando na televisão... aí Valdeck tá montado numa bicicleta, que é uma bicicleta de criança... Só que a cabeça dele tá na porta do carro. E ele tá com uma coisa, que nem ele tá dirigindo... Mas não é ele que tava dirigindo, ele tá ao lado de fora do carro, amontado numa bicicleta daquela. Aí o cara pegava, dava saída no carro. Aí ele ficava... "Aonde tem Bom Norte". Eu digo: oxente! Que viagem doida! Meu Deus do Céu, esse cara é doido... Eu fui inventado por ele. Essa outra que é... "Zé Matuto foi à praia". Eu tava terminado em Boa Viagem, ali assentado naquele... que tem assim, um jogo que é de... Bom, é um caçamento... sei lá, é um negócio que a pessoa fica bem assentada ali, que nem banquinho... Eu fiquei lá sentado. Aí, quando foi lá, veio um cara, com uma bicicleta... e a mulher atrás da bicicleta. Só que ele com chapéu de palha na cabeça, então... ele muito doido, assim correndo. E a mulher... "Cuidado com o carro. Olha o carro aí... Olha o carro aí, eu não sei o quê..." Eu digo, "Oxe! Esse cara é matuto do interior mesmo..." Aí fiquei viajando no cara, matuto do interior. Aí eu botei aqui na cabeça, aí... gravei. Aí eu fiquei aquele, pra onde eu pensava era esse matuto, esse matuto... Aí, eu depois que cheguei em casa, digo: "Eu vou fazer esse cara... Vou fazer". Que eu sabia que ia dar

²¹⁷ Entrevista julho de 2004, em Carpina.

²¹⁸ Valdeck é um mamulengueiro que vive há muitos anos em São Paulo.

certo, na minha mente, que nem dá certo... é um pedido que só Deus inventou, eu tou aqui conversando com você, mas você pode chegar... em Marco de Olinda, tem trezentos bonecos do mestre Saúba, eu ia levar pra Bahia mas não posso levar... levar pro Rio de Janeiro, mas eu não posso levar, tenho que vender. Ele te compra todinho, assim. Porque quando bate na loja, tá vendendo. Que ele é doido, o boneco é muito doido! O boneco, você... já saísse com ele pra praia, assim... andando assim... já fosse à praia...

Adriana: É um sucesso, é um sucesso...

Saúba: Faz muito sucesso. Então, foi inventado assim. Tirado da minha mente. Agora, tem muitas pessoas que faz. Tem Bibiu, meu menino, faz... Tem Miro, que faz... mas que ele tem que prestar atenção... tem que prestar atenção. Porque, eu sou exigente assim, fico... fazendo coisa que... exigir a pessoa fazer um trabalho que merece, que nem a costureira, mesmo.

Se o “mana” entre os melanésios significa um conjunto de forças sobrenaturais que atuam sob um objeto ou pessoa, podemos perceber que o “mana” dos bonecos pode ser verificado a partir da identificação de quem fez aquele boneco, ou de quem foi o portador anterior. Ou ainda, se ele foi um boneco animado, ou se foi feito para animação. Qual seria a diferença entre um boneco feito por Saúba para os contextos apontados acima, ou de um outro boneco destinado a brincar num mamulengo? Os mamulengueiros fazem esta distinção. Um boneco de mamulengo é um boneco que já brincou ou vai brincar no mamulengo. Em outro caso, ele é um objeto de decoração, que até pode ser considerado como sendo mamulengo em um outro contexto estranho ao da Zona da Mata pernambucana, por quem é estrangeiro a este sistema e o exhibe na parede de sua casa ou escritório, mas para um mamulengueiro ele certamente terá um outro significado.

Miro é um exímio artesão de bonecos, apesar de praticamente não brincar de mamulengo. Muitos desses bonecos são vendidos a mamulengueiros da região. Quase todos os mamulengueiros que conheço, possuem um boneco de Miro. Mas muitas das peças que ele faz são destinadas a lojas especializadas em arte popular, principalmente em Recife e Olinda. Miro também já ganhou prêmios por suas obras em concursos de feiras de artesanato por todo nordeste, como por exemplo, na FENEARTE (Feira

Nacional de Artes e Negócio). Seu trabalho é bastante conhecido fora da Zona da Mata pernambucana. O interessante é que mesmo sem brincar mamulengo, Miro é considerado um mamulengueiro no contexto dos próprios mamulengueiros. E mesmo produzindo bonecos que, talvez, nunca irão brincar, ele sabe bem definir o que é um boneco de mamulengo.²¹⁹

Adriana: Miro, o que é o mamulengo pra você? O que representa na sua vida?

Miro: O mamulengo? O mamulengo é a pessoa... um boneco morto, o camarada fazer a vida pra ele. E ele dá o retorno da vida pra pessoa... vivo. Porque, se ele tiver parado, ele não tem vida. E às vezes quando a gente sobe a lona com um boneco pra apresentar no mamulengo, e chega em cima, o outro já tá querendo ir, acompanhar aquele e precisa de gente pra colocar na mão, até levar aquele... pra fazer as histórias com o outro que tá lá em cima.

Miro faz a distinção entre um boneco que servirá a um mamulengueiro para brincar e aquele destinado a outras pessoas. Essa diferença está também no preço dessas peças. Por exemplo, Zé de Vina, certa vez, encomendou um boneco da Morte a Miro, e obteve um preço bem inferior aos bonecos que são vendidos para lojas. Outro fato interessante é que Zé de Vina deu instruções a Miro de como queria que o boneco fosse feito, que tipo de mecanismos, tamanho, cores, etc, coisa que o artesão soube bem assimilar. Ou seja, usando a terminologia de Gell (1998: 25; 29; 35; 39), aqui o protótipo, aquilo que o artista irá representar em sua obra se impõe ao artista e ao índice, sendo determinante na sua realização, porque é compartilhada tanto pelo artista quanto por aquele a quem a obra será destinada, o recipiente, no caso um outro artista, um outro mamulengueiro. Também o público da Zona da Mata, um segundo recipiente da obra, tem domínio sobre o protótipo, e de alguma maneira sobre o artista, pois detém os instrumentos para interferir e avaliar a obra, já que também compartilha dos códigos do brinquedo, e é fundamental, como vimos nesses processos de reconhecimento.

A mesma relação, verificamos entre Zé de Vina e Zé Lopes, no começo do aprendizado do último. Zé Lopes costumava mostrar seus bonecos, antes de pronto a Zé

²¹⁹ Entrevista junho de 2004, em Carpina - PE.

de Vina, requisitando do mestre orientações a respeito de detalhes da forma, de mecanismos para a manipulação, e principalmente, que personagem seria correspondente a este boneco. Temos aqui a mesma relação de imposição do protótipo ao artista e do recipiente ao artista, como no exemplo apontado acima. Zé de Vina comenta este procedimento com Zé Lopes:²²⁰

Quando ele [Zé Lopes] fabricava um boneco, mandava me chamar pra eu olhar pro boneco: “O que é que tu acha, Zé, desse boneco? Eu digo, mas quem está fabricando... Não, mas eu estou fabricando, mas eu só quero terminar o boneco quando você ver como é que faz, como é que termina esse boneco, o que é que precisa, desse boneco, como é o nome desse boneco, o que é que está faltando”. Eu pegava o boneco, botava na mão, apoiava, dava o boneco, entregava... dava o maior apoio a ele, pra ele terminar aquele boneco. Foi um bocado de tempo nessa pisada.

Também Saúba, que como vimos, faz bonecos para serem vendidos em outros circuitos, inclusive para peças teatrais de artistas como Antonio Nóbrega²²¹, fala dessa necessidade de o boneco estar animado, como condição para ser um boneco de mamulengo. Nesse trecho da entrevista, Saúba destaca a importância da animação, e critica a maneira como os bonecos são expostos nos museus. O desconforto dele é tal, que ele sonha em fazer um projeto da criação de um museu do mamulengo em sua casa em Carpina, onde ele criaria mecanismos para a animação dos bonecos, de modo que estes ficassem expostos em movimentação. Nossa conversa sobre a importância da animação se iniciou com perguntas que fiz relacionadas à sua frequência ao catimbó e ao xangô, pois como já apontei pode ser feita uma relação entre a incorporação de encantados nesses cultos e a manipulação de bonecos. Vejamos²²²:

Adriana: E você estava falando de catimbó e tal... Você é do xangô, você gosta de frequentar?

²²⁰ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, julho de 2004.

²²¹ Diretor do Teatro Brincante em São Paulo. Integrou o grupo Quinteto Armorial em Pernambuco. O grupo foi integrante do Movimento Armorial idealizado entre outros, por Ariano Suassuna.

²²² Entrevista julho de 2004, em Carpina - PE.

Saúba: Não, não tem nada a ver... Não tem nada a ver a história que eu vivo em catimbó. Não tem nada a ver. Aí, já é outra coisa independente. Eu tou falando quando a pessoa brinca com o boneco, que ele se apresenta...

Adriana: Não, é só uma curiosidade...

Saúba: Ah, sim. Aí é outra coisa, você falar... Porque o boneco, todas pessoas que brinca com boneco pega... só que eles não querem lhe falar, mas de ser de verdade, é de verdade. A pessoa quando entra dentro de uma torda de mamulengo, tá dentro duma torda, ele... quando tá pegando o boneco, tem que colocar o boneco lá, a torda... aqui fala torda, ali aonde há... Quando ele se coloca os bonecos, colocou os bonecos, tão tudo lá no lugar dele, parece que entra uma coisa dentro dele, porque... É a mesma coisa que você for assistir um trabalho... E você tá querendo que esse boneco faça qualquer coisa, não tá querendo? E esse boneco vem assim... você vai viajando nele também... Aí quando a pessoa tá dentro daquele. Porque cada boneco, ele tem o seu tom. Cadê boneco, ele tem sua capacidade dele falar, dele dizer o que tem... ele sabendo. Porque ele tem que ser vivo. Então, o boneco ser morto, não adianta. Por isso que... Aquele boneco mesmo que tá lá no museu, eu acho ali um negócio muito... Não é de meu agrado, porque aquilo ali é pra ter um... Chama um artista mesmo, que nem você falou no artista... Chama um artista pra fazer aquele boneco de mamulengo ficar vivo. Fazia as engrenagens nele todinha ali, quando a pessoa chegasse ele tava... né, fazendo qualquer coisa. Botava que nem um cenário, passando... ia embaixo, depois vem outro boneco, outro boneco, outro boneco... Então, ia fazendo... Aí os bonecos paravam ali naquele meio, ficava fazendo alguma coisa... abrindo a boca, e tal. Então, ali é um negócio que... Agora, museu, eu vou fazer um museu pra aí, pra eu chamar o governador.

Outro fato muito interessante que presenciei no campo foi novamente com Zé Lopes. Quando cheguei em sua casa em julho de 2004, os receios de Zé Lopes com as invenções eram problemas do passado, pois ele já era um mestre mamulengueiro reconhecido e com obras espalhadas pelo Brasil e pelo mundo, tendo liberdade para criar os bonecos e objetos da maneira que lhe conviesse. Nesse dia, Zé Lopes trabalhava numa encomenda de bonecos e objetos para decoração e utilidades domésticas. Na oficina de

sua casa em Glória do Goitá, alguns bonecos feitos para brincar mamulengo esperavam pela pintura, enquanto outras peças cruas secavam dentro de um carro, uma Belina velha que ele utilizava como estufa²²³. Chamou-me atenção uns bonecos com feições africanas, que decoravam objetos que serviriam de utensílios domésticos como fruteiras e bandejas. Fiquei curiosa com essa produção e pedi-lhe explicações. Ele me contou que as peças eram para uma artista e comerciante de arte popular do Recife, que tinha uma galeria na praia da Boa Viagem, e que negociava as peças para clientes nos Estados Unidos e Japão. Disse que costumava trabalhar para ela fazendo peças deste tipo, que deveriam ser entregues sem pintura, pois o acabamento final e a assinatura das peças caberiam a ela. Explicou-me que os motivos africanos foram fornecidos por ela através de fotografias ou de livros de arte africana. Zé Lopes tinha consciência de que estas peças depois de um acabamento final teriam um outro valor no mercado e reclamava do preço que ela lhe pagava por elas. Também reclamava do fato de que lhe era negado o direito de autoria das peças. Mas disse-me que aceitava o trabalho, porque mal ou bem, era um dinheiro certo. Zé Lopes justifica este trabalho da seguinte maneira:²²⁴

Zé Lopes: É outra... é outro tipo de coisa. Porque nós... a gente que trabalha com boneco, a gente que... já tem também na mente, a gente somos todo, tem a mistura da raça, da África, índio... Então, a gente já tem já também no sangue de trabalhar com isso aí. Quando chega uma pessoa que sugere um tipo de um trabalho africano, um trabalho indígena, então a gente já pega e já pode desenvolver.

Adriana: E que tipos de clientes você tem hoje?

Zé Lopes: Ah, é...

Adriana: Que tipo de encomenda te fazem?

Zé Lopes: Às vezes são arquitetos, pra decorações de apartamento... É... Estavam me procurando muito pra festa de aniversário, pra fazer presentinho de aniversário... Pra fazer muitas coisas assim, que não tinha no mamulengo e hoje eles tão usando pra

²²³ Meses depois, Zé Lopes teve a Belina destruída num incêndio criminoso, onde perdeu grande parte de suas encomendas que estavam dentro do carro. Não se sabe até hoje quem teria interesse em prejudicá-lo. Na ocasião, ouvi que suspeitas recaíam sobre grupos políticos da localidade que queriam retomar o museu do mamulengo no antigo mercado municipal, transformando-o novamente em um mercado de farinha.

²²⁴ Entrevista em Glória do Goitá, julho de 2004.

fazer lembrancinha de aniversário, e decoração de prédio, em apartamento... e escritório.

Adriana: E que outros tipos de encomenda, você tem tido?

Zé Lopes: Eu acho é isso mesmo. Pra mamulengo, bem pouca... pra pessoa se apresentar, pra fazer mamulengo. Só isso mesmo.

Adriana: Por exemplo, esse bar que você me falou, lá de...

Zé Lopes: Ah, também... pra decoração. Pra aquela coisa, decoração, né? Decoração em geral. Decoração de bar, decoração de apartamento, decoração de escritório, essas coisas.

Este fato pode ser analisado de diversas maneiras, inclusive do ponto de vista da autoria, e evidentemente, poderia ser criticado do ponto de vista ético, mas aqui cabe destacar o seguinte. Percebemos a complexa e nova teia de relações em que está inserido o trabalho de artesões populares, e nesse caso o de um mamulengueiro. Objetos desta natureza não são bonecos que serão animados e nem bonecos de mamulengo. No entanto, um artesão de mamulengo estaria apto para executá-los, por conta de sua habilidade com a madeira. Isso aponta também para um outro fato, que é o caráter de trabalho que também confere sentido ao mamulengo. Uma novidade dos novos tempos é o fato de que os mamulengueiros e artistas populares em geral encaram suas práticas como ofícios. Se antigamente — e ainda hoje em alguns casos — o mamulengueiro tinha que ter outras profissões, pois o mamulengo não era um meio de vida, hoje esta situação vem mudando. Isto faz com que uma técnica específica como a produção de bonecos também possa ser estendida e diversificada em outros meios e com outros fins, pois a ampliação desses circuitos e a abertura desta rede, por conta dos novos valores, dos novos interesses e das novas demandas que este tipo de arte tem alcançado pelo mundo possibilita estes outros negócios, outras produções, estas outras formas de contrato e objetos diversificados.

Também notei isto quando em visita ao mamulengueiro Saúba. Este fazia uns bonecos muito interessantes, com forte apelo sexual, representando uma “suruba”, nome dado por ele às peças. O objeto era um conjunto de bonecos masculinos articulados que se movimentavam fazendo sexo anal e oral de forma coletiva. As peças faziam muito sucesso, segundo Saúba, e ele sempre tinha encomendas deste tipo. As que vi seriam

vendidas a um restaurante em Salvador. Mas mesmo nesse caso, os bonecos eram considerados como sendo de mamulengo por quem estava comprando, e por Saúba que o estava fazendo, apesar de não ter visto, até onde presenciei, bonecos deste tipo sendo colocados pra brincar.



71. Bonecos na “suruba”, feitos por Saúba, Carpina – PE, junho 2004.

Nestas duas situações verificamos o recipiente, no caso aqueles que encomendam as peças (a dona da galeria, no caso de Zé Lopes e a loja de Salvador, no caso de Saúba) como agindo sobre o artista, de modo a definir a representação. Essa relação é indicada por Gell (1998: 39-40) como “artist as artisan”, onde o recipiente assume a posição de patrão sobre o artista. O protótipo, no caso os motivos encomendados, são também dominantes em relação ao artista que deve seguir a risca a idéia proposta, o artista torna-se um mediador da obra: “The prototype, as social agent, in this case, impresses her/his/its appearance on the index, via the mediating agency of the artist, who is ‘patient’ with respect to the prototype while remaining an ‘agent’ with respect to the index” (Gell, 1998: 39). Nesses casos há também um segundo recipiente que serão os compradores desse tipo de arte, que se tornam também dominantes em relação aos primeiros recipientes, pois por conta da demanda de consumidores, a galerista de Boa Viagem decide criar, ou forjar, peças africanas para a revenda em mercados internacionais de arte “primitiva” e “popular”.

Durante esta tarde em que passei com Saúba, fomos interrompidos umas três vezes para que ele atendesse ao telefone, na casa de uma vizinha, com ligações de compradores de várias partes do Brasil, que queriam encomendar bonecos. Assim que

cheguei tive que esperar o término de um encontro que ele estava tendo com compradores de uma loja de arte popular em São Paulo, eles negociavam um número significativo de bonecos que deveriam ser entregues por Saúba numa determinada data. Para que eu conseguisse marcar a entrevista com Saúba, tive que ir até a sua casa uma semana antes, ao que ele me pediu que voltasse num outro momento, pois tinha que dar conta de uma série de bonecos encomendados pelo tal restaurante em Salvador. Mesmo com toda essa movimentação, Saúba morava numa casa de um quarto, de tijolos, tomada por cavacos de madeira, ferramentas de trabalho e bonecos esperando a pintura. No quintal, mais bonecos e ferramentas, e nos fundos do terreno uma plantação de milho, onde Saúba buscou gentilmente algumas espigas para que comêssemos. O bairro onde ele vivia não tinha saneamento e o mesmo podia ser observado na sua casa. Ou seja, a paisagem não correspondia à movimentação que Saúba obtém com os negócios da venda de bonecos.

Enfim, esses exercícios me levaram a observar estas relações presentes na rede comercial de bonecos de mamulengo, auxiliando-me a escolher, definir melhor e perceber as diferenças que assumem em cada um dos casos apresentados. Como estamos vendo neste trabalho, são muitas as possibilidades de entendimento do que seja o mamulengo. O universo é amplo e dependente das escolhas que nós etnógrafos realizamos não apenas em campo, mas principalmente na escolha posterior das relações a serem observadas. Estamos diante de dois tipos de enfrentamento: por um lado objetos da natureza do mamulengo estão em movimento e estão sendo desafiados pelos novos contextos contemporâneos; de outro estamos nós, que transformamos estes fenômenos em etnografias, onde nossas escolhas precisam também ser desafiadas assim como nossos objetos de estudo.

Capítulo 5: Desafios da contemporaneidade: o mamulengo em diversos circuitos culturais.

Parte I

A análise de brincadeiras de mamulengo em diferentes contextos e sob diversas formas de circulação é o foco deste capítulo. Duas situações serão trabalhadas: as apresentações de Zé Lopes e Zé de Vina no Rio de Janeiro, e uma brincadeira de Zé de Vina na Zona da Mata pernambucana. Aqui, as adaptações da brincadeira aos diferentes circuitos e a recepção do público serão pontos analisados. Observaremos também como a diversificação de produtos e a ampliação de circuitos culturais, a nível nacional, dialogam com o atual momento de pesquisa e discussão sobre a “cultura popular”. A partir do mamulengo gostaria de observar estes fenômenos em ação, apoiando-me em Gluckman (1974, 1980 e 1987) como inspiração para observar os mesmos atores em distintas situações sociais. Para a análise destas situações e de um drama social selecionado, me apoiarei nos trabalhos sobre ritual e performance de Leach (1972), Turner (1974, 1981, 1985 e 1988), Bateson (2000) e Peirano (2001). Para as discussões sobre cultura popular e patrimônio apoiei-me em Cavalcanti (1992 e 2004), Gonçalves (2000 e 2002), Carvalho (1992), Abreu (2006/2007), Peirano (1992) e Vilhena (1997).

5.1. Outros circuitos, novos contextos:

A circulação do mamulengo por outros contextos que não o da Zona da Mata pernambucana é um fator relevante para a sua análise, e pode ser considerado um fenômeno recente. Este deslocamento pode ser compreendido de duas maneiras: de mamulengueiros que se estabelecem em lugares fora da Zona da Mata, oriundos ou não desta região; e dos próprios mamulengueiros da Zona da Mata para outras cidades, estados e países. Sobre o primeiro caso tecerei breves comentários, e o segundo trataremos aqui mais cuidadosamente.

Os mamulengueiros que se estabelecem fora da Zona da Mata constituem-se em dois tipos: de grupos formados por pessoas, que em geral, não são oriundas da Zona da Mata, mas que inspirados na “tradição” do mamulengo fazem um trabalho de recriação, fenômeno que voltou a se intensificar depois dos anos 1990, em todo o Brasil, sobretudo

nas capitais; e de mamulengueiros, oriundos do nordeste, não necessariamente da Zona da Mata, mas que principalmente por razões econômicas migraram para outros lugares a procura de trabalho, levando o mamulengo em suas bagagens.

Há um caso muito interessante do cearense Lupércio Freire Maia, que se estabeleceu no Acre como soldado da borracha, em 1943, trazendo consigo sua mala de bonecos, com cerca de 25 personagens (Antunes, 2001: 14 e 15). Em 2001, tinha 80 anos, mas nunca deixou de se apresentar tanto nas colocações de seringal, quanto em pequenos municípios desta região, que faz fronteira com o Peru e a Bolívia. Apesar do novo contexto, ele manteve as características dos personagens, que se adaptaram à nova situação. Por todo Brasil podemos encontrar outros casos assim, como o de Waldeck de Garanhuns, mamulengueiro estabelecido em São Paulo, ou do grupo Carroça de Mamulengos, constituído por integrantes da mesma família, fundado em 1977 por Carlos Gomide, que desde então se apresenta pelo Brasil, inspirado pelo contato com bonequeiros populares do Ceará, Rio Grande do Norte e da Paraíba²²⁵. Em Brochado (2001), a autora estudou os mamulengueiros que se estabeleceram em Brasília, alguns dos quais teriam migrado no período da construção da cidade.

Os grupos artísticos inspirados na “tradição” são muitos, e não contínuos, fazendo-se e se desfazendo-se a todo instante, e quando porventura divulgam seus trabalhos na mídia, apresentam-se como “recriadores do mamulengo” ou “inspirados pelo mamulengo”, podendo ou não ter ligação direta com os mamulengueiros da Zona da Mata, ou tendo ou não conhecimento prático do brinquedo propriamente dito. No entanto, há grupos fundamentados em pesquisa como o Mão Molenga, do qual um dos integrantes, Marcondes Lima, fez mestrado sobre o tema²²⁶, e cuja pesquisa frutificou num sensível espetáculo sobre o universo dos mamulengueiros²²⁷; ou ainda o Mamulengo Só-Riso, fundado em 1975, cujo diretor, Fernando Augusto Santos é uma referência importante no assunto (Santos, 1979); os dois grupos são de Pernambuco.

O segundo movimento de circulação, de mamulengueiros da Zona da Mata em direção a outras cidades, estados e países, para apresentações, participação em festivais, e

²²⁵ Informações obtidas no sítio: <http://www.carrocademamulengos.com.br>

²²⁶ Defendeu, em 2003, a dissertação de mestrado: *A Arte do Brincante no mamulengo e no Bumba-meu-Boi*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

²²⁷ Assisti ao espetáculo durante o SESI Bonecos do Mundo, em Nova Iguaçu, em 2006.

outras formas de inserção do mamulengo, será analisado a partir de experiências presenciadas em 1998, 2001 e 2006, no Rio de Janeiro, acompanhando os mamulengos de Zé Lopes e Zé de Vina (Alcure, 2001). Pode-se dizer que este tipo de deslocamento é um fenômeno recente e intrinsecamente relacionado aos movimentos de valorização da cultura popular, ou aos períodos históricos de intensificação deste debate.

Por estar inserido no universo da cultura popular, o mamulengo foi muitas vezes definido como sendo de “natureza folclórica”. Durante o mestrado em teatro pude notar a ausência dos espetáculos de cunho popular na maioria dos trabalhos historiográficos do teatro brasileiro. Essa exclusão demonstra não apenas um desconhecimento dessas manifestações, mas também uma desconsideração dos aspectos dramáticos, técnicos e simbólicos particulares destes tipos de teatro. A inclusão do mamulengo como sendo parte do “folclore pernambucano” fez-me refletir sobre a natureza do “tipicamente nacional”, e sua relação com o turismo, e com a construção de imagens regionais. Porém, imagens reducionistas contribuíram para o estranhamento e a falta de precisão na identificação das características específicas do teatro de mamulengos e de sua importância como divertimento dos moradores da Zona da Mata pernambucana, conectando-o, paradoxalmente, de forma dependente, a esses momentos de valorização da cultura popular. Este impulso “pasteurizador”, que atinge os estudos de folclore, é como assinala Gonçalves (2002) um campo perfeito para discursos retóricos, que cercam a problemática e as políticas culturais para o patrimônio imaterial brasileiro.

Peter Burke (1989) assinala que os estudos de folclore²²⁸ tiveram seu desenvolvimento no bojo do romantismo, principalmente o alemão, a partir de trabalhos e coletâneas de canções, poesias e histórias populares de pensadores como J.G. Herder (1744-1803), os irmãos Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859), Goethe²²⁹ (1749-1832), Lessing (1729-1781), entre outros. A identificação desses

²²⁸ No caso brasileiro, “designamos como ‘estudos de folclore no país’ um conjunto de obras intelectuais e de iniciativas institucionais que começam por volta de 1870 e chegam até 1960. A data inicial toma por referência a geração intelectual de Silvio Romero, acompanhando a tendência geral dos trabalhos sobre pensamento social que a indicam como inauguradora de uma ótica científica de conhecimento da realidade brasileira” Cavalcanti e outros (1992: 101).

²²⁹ A inspiração para Fausto, por exemplo, veio de uma peça popular para teatro de bonecos. “Na sua adolescência, Goethe aprendeu a arte de marionetes com um autêntico ‘mestre *folk*’ e chegou a conhecer todo repertório tradicional das histórias, incluindo a famosa lenda do Doutor Fausto. A partir daí, trabalhou mais de cinquenta anos na construção de uma obra literária que fosse uma síntese da cultura letrada ocidental, unindo em uma só trama a mitologia grega e a tradição cristã com uma lenda folclórica. O

estudos com as idéias dos movimentos pré-romântico²³⁰ e romântico é pertinente, principalmente quanto à participação dos autores envolvidos, caracterizada tanto pela produção de obras de compilação, de coletâneas, quanto por obras autorais emblemáticas do período, cuja tônica eram: a afirmação de uma consciência nacional, a libertação da arte das amarras do classicismo, a reação ao Iluminismo (Cavalcanti e outros, 1992: 104-105; Rosenfeld, 1973; Rosenfeld & Guinsburg, 1978).

Burke (1989) caracterizará este momento como sendo o da “descoberta do povo”, em que a tradição coletora dos fenômenos que envolvem a cultura popular ficaria em voga, implicando no nascimento da ciência do folclore e em teorias que aproximariam a arte de uma natureza, supostamente, mais “primitiva”, “comunitária”, “selvagem”, “autêntica” e “pura”, livre das regras classicistas. “Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão” (Burke 1989:38-39). Em última instância, o que estava sendo discutido por esses autores era a busca de uma identidade nacional, que desse conta de uma arte “legitimamente” alemã²³¹.

“O que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os ‘usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios,

interessante desse casamento é que com ele todos saíram ganhando: a tradição popular cresceu de valor, na medida em que foi vista como legítima repositória de símbolos altamente poderosos; e a tradição erudita, ao conservar suas raízes populares, pôde expressar (pelo menos idealmente) os anseios de todos os seres humanos, justificando, assim, sua pretensão de universalidade” (Carvalho, 1992:28). Em Schmidt (1965: 407-423), há uma versão holandesa deste Fausto, com tradução em francês, para teatro popular de bonecos.

²³⁰ Antes do romantismo, um outro breve movimento, mas de força enorme, foi fundamental na edificação dos preceitos anti-clássicos, o *Sturm und Drang* (1770-1780), tempestade e ímpeto, por alguns autores considerado como o pré-romantismo. Ambos os movimentos rejeitavam o iluminismo, que tinha Voltaire como um importante ideólogo. Seus autores opunham-se às regras classicistas que dominavam todos os campos da arte, além de demonstrar uma profunda decepção com projeto de civilização moderna que vinha se edificando. (Rosenfeld, 1973; Rosenfeld & Guinsburg, 1978; Falbel, 1978)

²³¹ Em relação à posição que ocupava na Europa central, a Alemanha estava cercada de um lado pelo expansionismo francês, do outro, pela pressão eslava, outrora ocupada pelos alemães. O que se percebe é uma permanente tentativa de encontrar as chaves que proporcionariam a abertura de portas para a gênese e afirmação de uma nação. Durante muito tempo, uma destas chaves fora a evocação do espírito germânico como uma possível origem mítica do povo alemão. Carlos Magno (768-814) evocou essa origem como justificativa para seus feitos. Durante seu império reuniu cantos tradicionais germânicos em uma coleção; organizou um calendário em que os nomes dos meses eram tipicamente da Germânia, garantindo o não desaparecimento do germânico dos alemães. Elaborou uma gramática da língua tedesca (alemã), em que resultariam os vocábulos modernos *Deutsch* e *Deutschland* (alemão e Alemanha). Posteriormente, Martinho Lutero (1483-1546) conseguiria dar forma definitiva à língua alemã, com o objetivo de dotar o povo de uma consciência de unidade, integrada à dimensão religiosa por ele almejada (Elias, 1997; Enciclopédia Mirador Internacional).

etc' faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação” (Burke 1989:36).

Nessa concepção, a cultura popular, “naturalmente”, evocaria os preceitos que eram adequados às necessidades dos românticos. Não à toa, segundo Burke (1989), foi notável nesta época o aparecimento de termos em língua alemã relacionados ao popular, como: *Volkskunde, Volkslied, Volksdichtung, Volksmärchen, Volksfest*.²³²

Apesar de o movimento ter sido significativo na Alemanha, não foi um fato isolado, mas um acontecimento da história moderna da Europa. Frequentemente associada ao nacionalismo, a “descoberta da cultura popular”, se deu em diversos países, mas curiosamente nas regiões que podiam ser consideradas como a “periferia cultural do conjunto da Europa”. “A Itália, França e Inglaterra haviam investido mais do que outros países no Renascimento, Classicismo e Iluminismo, e portanto demoraram mais a abandonar os valores desses movimentos” (Burke, 1989: 41).

No Brasil, a influência alemã, em especial do romantismo, na inteligência brasileira de fins do século XIX e início o XX foi notável²³³. Folcloristas brasileiros pioneiros, como Silvio Romero (1851-1914), inspiraram-se nas coletâneas de Herder, por exemplo, para a realização de suas compilações. A geração posterior de autores como Mario de Andrade (1893-1945), entre outros, foi marcada por essa “sensibilidade romântica”, como identifica Cavalcanti (2004) em trabalho sobre o conceito de danças dramáticas e o bumba-meu-boi. E mesmo que esses aspectos românticos imbuíssem os primeiros ímpetus desses autores, reconhecemos hoje que as motivações de Mario de Andrade:

“a experimentação amadorística da idéia de etnografia como experiência de contato direto com a gente do povo; a busca de processos criativos populares para a utilização expressiva na

²³² Respectivamente: folclore, canção popular, poesia popular, fábula popular, festa popular.

²³³ Vide por exemplo a bibliografia de livros de Mario de Andrade, onde encontramos uma quantidade significativa de títulos em alemão. A influência dos trabalhos do etnógrafo alemão Koch-Grünberg entre os Macuxi, os Taulipang e os Wapixana, da região de Roraima, fronteira com a Venezuela, foi decisiva na escritura de Macunaíma. No Museu de Etnologia em Berlim, cujo departamento de etnomusicologia (o Berliner Phonogramm-Archiv/Arquivo Fonográfico de Berlim) possui um dos acervos mais antigos e variados de gravações etnológicas em cilindros de cera, gravados num dos fonógrafos criados por Edison (vide Simon, 2000), há cartas de Mario de Andrade cujo interesse estava focado nas gravações que Koch-Grünberg (1872-1924) realizou na região entre 1911 e 1913. Parte dessas gravações foi editada, por este museu, em 2006 no CD Theodor Koch-Grünberg: Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913).

composição de sua própria arte; e finalmente, a utilização da idéia de folclore na busca de um novo nacionalismo cultural”

como assinala Cavalcanti (2004: 61), ainda influenciam abordagens desse gênero, e forneceram a base para o reconhecimento, antes marginalizado, dos estudos de cultura popular no campo das ciências sociais (Vilhena, 1997; Peirano, 1992; Cavalcanti e outros, 1992).

O movimento modernista brasileiro, um momento importante de valorização da “cultura do povo”, nos anos 1920, tem na postura de Mario de Andrade uma interferência decisiva. Se o primeiro passo do movimento era superar a defasagem da nossa vida cultural, com relação à Europa, preocupando-se até 1924 com a atualização de linguagens artísticas, depois os modernistas, e em especial Mario de Andrade, lançam-se na busca da identidade nacional, como uma solução viável para a modernização artística brasileira e a sua entrada no contexto internacional. Nesse sentido a modernidade brasileira revelava um paradoxo inusitado:

“a de projetar para o futuro o que tentava resgatar no passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso ser moderno”(Brito, 1983:15).

Em Mário de Andrade, como nos românticos alemães, o trabalho etnográfico e o ideal artístico estão intrinsecamente relacionados:

“Consagrado como poeta e participante ativo de um movimento artístico renovador, ele foi também um estudioso de música popular que lamentava a inexistência de ‘tradição brasileira’. A combinação de militância em prol das artes modernas e da consolidação de tradições afeta a avaliação de seu legado. Na condição de membro destacado do movimento modernista que eclodiu nos anos 20, conquistou um lugar na história da cultura brasileira. No papel de mentor de um projeto de nacionalização artístico-cultural que acreditava imprescindível e válido para todos os artistas, encontra mais resistência nos leitores contemporâneos. Ele próprio

intrigava-se com a dupla (ou aparentemente dupla) lealdade”
(Travassos, 1997: 8).

Ele nos deixa um legado etnográfico e princípios estéticos, que viriam a influenciar seja concordando ou discordando dele, diversos artistas e movimentos posteriores, consolidando como tendência as práticas artísticas de releituras e inspirações nos elementos da cultura popular.

No caso específico de Pernambuco, verificamos ecos desses pensamentos, observando vários movimentos importantes que tiveram como foco o incentivo à cultura local, entre eles: o Teatro do Estudante de Pernambuco, criado em 1947 e dirigido durante muitos anos por Hermilo Borba Filho; que, posteriormente, influenciou a criação do Teatro Popular do Nordeste, em 1958, fundado por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, e que direciona uma parte de seus interesses ao estudo do teatro de bonecos (Borba Filho, 1987); depois, já nos anos 1960, vale destacar a ação do Movimento de Cultura Popular, idealizado por Paulo Freire, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, entre outros, e que atuou no interior de Pernambuco, funcionando praticamente até o início da ditadura militar, conjugando educação e valorização da cultura popular. O Movimento Armorial é também uma importante referência nesta rede. Surgido na década de 1970 em Pernambuco, foi um movimento artístico e cultural que tinha por princípio pensar uma arte brasileira erudita com referências na cultura popular (Bitter, 2000). Dele participaram muitos intelectuais da época, entre eles o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o gravurista e artista plástico Gilvan Samico, o músico e compositor Antonio Madureira, fundador do Quinteto Armorial, integrado por Antônio Nóbrega, entre outros. Na virada dos anos 1980 e 1990, é necessário destacar o Movimento Mangue Beat, cujo principal expoente foi Chico Science, integrante do grupo Nação Zumbi, morto num acidente de carro durante o carnaval de 1997. O princípio do movimento era, e ainda é, reelaborar com uso da tecnologia, através do *rock*, do *pop*, do *hip hop*, do *punk rock*, entre outros, a estética, a música e a cultura regional. Vale lembrar que nesta época, Ariano Suassuna foi secretário de cultura do estado.

Em relação ao mamulengo propriamente, destaco o I Encontro de Mamulengos do Nordeste²³⁴, que ocorreu em dezembro de 1976, em Natal – RN. De Pernambuco, compareceram o Mamulengo Invenção Brasileira, provavelmente de Luiz da Serra, e o Mamulengo de João Redondo, cujo mamulengueiro não consegui identificar. Já o I Encontro de Mamulengueiros de Pernambuco foi organizado pelo Mamulengo Só-Riso, de Fernando Augusto Santos, em 1977. Tais encontros previam apresentações dos mamulengueiros, promovendo seus deslocamentos para outras cidades, como Recife e Olinda, fora das suas zonas de atuação.

Já nos anos 1990, se intensificam os contratos fora de Pernambuco, inclusive para fora do Brasil. O mamulengueiro Zé Lopes se apresentou no Festival de Marionetes em Évora, Portugal (Zuebach, 2002), e também fez exposição de bonecos no Rio de Janeiro, por duas vezes, em agosto de 1998 (Abreu, Alcure e Pacheco, 1998) e em abril de 2001, além de diversas apresentações. O mamulengueiro Zé de Vina veio ao Rio de Janeiro, pela primeira vez, em novembro de 1998, e voltou em 2001, ambas as oportunidades trazido por mim e pela bonequeira e pesquisadora Ananda Machado. Em 2005 e 2006 o SESI organizou um grande evento, sob a forma de um festival itinerante, intitulado SESI Bonecos do Mundo²³⁵, e levou além de Zé Lopes e Zé de Vina, o mamulengueiro Chico Daniel²³⁶, de Natal, para viajarem cerca de 15 cidades brasileiras. No evento, onde se apresentaram grupos de teatros de bonecos tanto do Brasil quanto estrangeiros, houve um destaque para o mamulengo, como “legítimo teatro de bonecos do Brasil”, tendo um dos pavilhões dedicado à exposição sobre as origens do boneco, com curadoria de Fernando Augusto Santos. A exposição contou com bonecos de diversos mamulengueiros, de diversas épocas, provenientes do acervo do Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá, de Olinda.

Outro ponto interessante são as oficinas e cursos onde mamulengueiros mais experientes formam outros mamulengueiros, como, por exemplo, o trabalho do Centro de Revitalização do Mamulengo Pernambucano, espaço inaugurado em 2002, no antigo

²³⁴ Um brevíssimo relatório do encontro pode ser verificado na Revista Mamulengo (dezembro de 1977, ano 3, número 6), editada pela ABTB (Associação Brasileira de Bonecos) p. 49-51.

²³⁵ Informações sobre o evento podem ser encontrados no sítio: <http://www.sesibonecos.com.br>

²³⁶ Para ser mais precisa, Chico Daniel é um mestre da tradição do João Redondo, como se chama o teatro popular de bonecos no Rio Grande do Norte, mas atualmente é considerado como sendo mamulengueiro.

mercado público, em Glória do Goitá, apoiado pelo Programa de Artesanato Solidário²³⁷. O objetivo era revitalizar o mamulengo a partir de oficinas e da criação de uma cooperativa de artesãos, e transformar Glória do Goitá, juntamente com Olinda, em dois grandes pólos de produção de bonecos e de formação mamulengueiros. As oficinas eram ministradas por Zé Lopes, que vem, tendo desde 1998, a oportunidade de experimentá-las por todo o Brasil, com público de características variadas. Se contrastarmos os processos de aprendizado e transmissão que classificaremos aqui, por hora, de “tradicionais”,²³⁸ com estas novas experiências, fica evidente, que também elas indicam prenúncios destes novos tempos.



Exposição de mamulengos e público em apresentação no mercado de Glória do Goitá – PE



72 e 73. Oficina de Mestre Zé Lopes no Museu de Folclore (agosto de 1998 – Rio de Janeiro – RJ)

²³⁷ Projeto do governo federal implantado ainda na gestão de Fernando Henrique Cardoso, e cujo coordenador é o pesquisador e bonequeiro Fernando Augusto Santos que teve o apoio também da Prefeitura Municipal de Glória, da Caixa Econômica Federal, Comunitas, SEBRAE, Banco Mundial, e do Centro de Produção Cultural Mamulengo Só Riso.

²³⁸ Faço esta análise no terceiro capítulo.

5.2. No Rio de Janeiro.

Para a análise das situações de apresentações de mamulengo no Rio de Janeiro optei por reunir as características e fatos vivenciados por Zé Lopes e Zé de Vina que me pareceram emblemáticos para a análise. Essa opção difere da escolha que fiz para a Zona da Mata, onde elegi uma situação determinada, uma apresentação de Zé de Vina, em Apoti, onde me foi possível realizar um registro mais sistemático.

Pude acompanhar todas as apresentações que Zé Lopes e Zé de Vina realizaram em suas vindas ao Rio de Janeiro. Por terem ocorrido em locais diversos, pude observar a relação que estabeleceram com platéias bastante heterogêneas. Dessa variedade, destaco: em escolas, para crianças de dois a 15 anos; em universidades (UERJ, PUC e UNIRIO), para estudantes; na Feira de São Cristóvão, para muitos conterrâneos nordestinos; no Museu de Folclore Edison Carneiro; em casas de amigos, para admiradores e apreciadores do brinquedo; na Fundação Progresso; em locais públicos como a Central do Brasil, o Largo da Carioca, o Largo do Machado, a Praia de Ipanema e o Teatro Carlos Werneck no Aterro do Flamengo.

Nessas relações entre estes mamulengos e o público carioca foram implicadas: a qualidade das respostas do público às propostas do mamulengueiro; a reação da platéia ao próprio mamulengo; a escolha dos personagens e passagens que seriam encenadas em determinadas apresentações; a duração do espetáculo; a qualidade da apresentação; e a satisfação ou não dos integrantes do mamulengo com os elementos novos que surgiam na improvisação a partir dos estímulos e experiências vividos durante a viagem, entre outros aspectos.

Quanto à recepção, em quase todas essas apresentações pude notar um estranhamento inicial do público em relação ao mamulengo. Entre outras reações, pude notar a existência de uma idéia generalizada sobre o teatro de bonecos, de que seja um espetáculo próprio do universo infantil²³⁹, e essa expectativa orientava boa parte do público, principalmente aquele não iniciado em espetáculos deste tipo. Como o teatro de

²³⁹ O grupo Sobrevento de teatro de bonecos, em entrevista à *Folhetim* (n.8: 64), também reclama dessa tendência que cria um estereótipo, limitando o trabalho de quem atua com bonecos: “Olha, no início, organizar eventos foi uma necessidade. Como nós no começo, todo mundo tinha preconceito contra o teatro de bonecos. O Rio Bonecos 92 que foi, na verdade, o primeiro evento que realizamos, nasceu da necessidade de mudar radicalmente essa visão. Pensamos em trazer grupos que mostrassem que teatro de bonecos podia ser uma coisa maior, moderna, também para adultos, etc”.

mamulengos na Zona da Mata é destinado ao público em geral, tendendo para adultos, a reação da platéia carioca era inevitável.

A temática das passagens do mamulengo versa sobre o cotidiano, tratando, em geral, de assuntos ligados a dinheiro, briga e sexo, como diz Zé de Vina: “dinheiro, mulher e gente, é que bota o samba pra frente”. Os bonecos brigam, utilizando peixeiras, facões, cordas, e sempre há morte, com direito a corpos empilhados no canto da empanada. Os personagens de *status* social supostamente elevado, como o Inspetor Peinha, o Cabo 70, o Coronel Mané Pancaru, sempre levam a pior, apanhando de mulheres loucas, de homens espertos, ou de velhos com problemas de dicção. Quando o assunto é sexo, as situações envolvem casamentos desfeitos, relações extraconjugais, gravidez duvidosa, viúvas fogosas, homens namoradores, curras. A movimentação dos bonecos procura explorar a graça das situações, como, por exemplo, quando Colotilde e Simão dançam forró, e ele amassa a boneca num canto da empanada, enquanto ela mexe os quadris sensualmente. No mamulengo, os personagens vomitam porque beberam demais, ou abrem a boca para dar passagem a uma enorme minhoca, como se o boneco estivesse tomado por vermes. Para o mamulengueiro essas são situações altamente risíveis, certas de levar o público às gargalhadas²⁴⁰. Bakhtin (1993: 131) chama atenção para a falta de “delicadeza” na comicidade popular, sem que se caracterize como juízo valorativo: “A cultura do riso e do cinismo cômico pode, menos que qualquer outra, ser qualificada de cândida e não tem em absoluto necessidade da nossa condescendência. Ela exige de nós, pelo contrário, um estudo e uma compreensão atentos”.

Ao espectador carioca desavisado, porém, elas pareciam estranhas, e muitas vezes ouvi na audiência comentários do tipo “que horror!”, “mas isso é uma grosseria!”, “que pouca vergonha!”, “quantos palavrões!”, “isso não é para criança ver!”. Uma apresentação específica, no dia dos pais, no Teatro de Marionetes Carlos Werneck, no Flamengo, promovida pela Associação de Teatro de Bonecos do Rio de Janeiro, foi bastante complicada: alguns pais levantaram-se, indignados, e foram queixar-se à coordenação do teatro, alegando que o mamulengo “era uma baixaria” e que não

²⁴⁰ Borba Filho (1987: 228) também se refere ao riso provocado por essa temática no mamulengo: “Por isto, no mundo do mamulengo, ri-se com tanta liberdade e aceitam-se situações escabrosas. Pode-se rir, de público, com as funções naturais que constituem boa parte das anedotas imorais e contadas, entre civilizados, às escondidas: as funções de digestão e reprodução”.

entendiam como um espetáculo assim poderia ser apresentado “bem no dia dos pais”. Em algumas escolas, as professoras ficaram constrangidas e fizeram comentários semelhantes²⁴¹. A dimensão desse fato foi notada alguns meses depois, na vinda de Zé de Vina ao Rio de Janeiro, quando se mostrou muito difícil agendar apresentações nos lugares pelos quais Zé Lopes havia passado. No entanto, quando percebi que era necessário realizar uma mediação, um esclarecimento a respeito do contexto social e de valores no qual está inserido o mamulengo, as apresentações foram mais proveitosas, pois os professores além de melhor compreender, puderam fazer, antes do espetáculo, um trabalho de aproximação ao universo do mamulengo para seus alunos.

Sem, por hora problematizar aqui a noção de cultura popular (Abreu, 2006/2007), essas situações demonstram que a idealização do que seja a cultura popular entra em conflito com a realidade da cultura popular quando exposta. Existe uma distância entre sua manifestação real e os padrões estéticos e éticos que permeiam os valores da classe média. A “folclorização” destas manifestações impede que ela seja vista a partir de sua lógica interna, por vezes não facilmente digerível para quem se interesse em entrar em contato com ela²⁴². Estamos falando da necessidade de um domínio das convenções, como definido por Becker (1977b) para uma apreciação mais completa do mamulengo — como apontei no terceiro capítulo, a triangulação com a platéia é um componente essencial. Com isso não estou dizendo que manifestações como o mamulengo só possam ser apreciadas por “nativos” ou iniciados, mas estou mostrando uma diferença de valores, talvez de sistemas sociais, e que a discrepância entre o que seria o mamulengo e a expectativa formatada por esta “folclorização” idealizada geram estes conflitos na recepção. Nesse sentido, a contextualização reduziria a distância. O estereótipo da cultura

²⁴¹ Propp (1992: 20) ressalta que a questão da comicidade está envolta em estigmas: “Muitas estéticas burguesas afirmam que existem dois aspectos de comicidade: a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior. Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo”.

²⁴² Vilhena (1997: 68) aponta para a percepção do universo singular em que estão inseridas as culturas e suas manifestações: “As perguntas que fazemos ao passado, como aquelas que fazemos a culturas diferentes da nossa, são determinadas por nossas questões presentes; mas, se queremos aprender algo com nossos ‘objetos’, temos que perceber que eles são também ‘sujeitos’ e procurar compreender o seu ‘ponto de vista’ ”.

popular que vem sendo propagado, por meio do politicamente correto e de justificativas nacionalistas, é recorrente, por exemplo, na maneira como o folclore ainda é ensinado nas escolas.²⁴³

No Rio de Janeiro, Zé Lopes foi notando esse estranhamento, afinal o público não estava achando tanta graça, se dispersava com facilidade e reclamava de não entender o que estava sendo dito, havia um ruído por conta do sotaque e de expressões verbais peculiares da Zona da Mata, além de haver um choque em relação a passagens mais violentas e sensuais²⁴⁴. Pensamos juntos a respeito, tentando fazer com que os espetáculos pudessem ser mais bem apreciados. Ele, então, criou uma apresentação, que fazia comigo, na frente da barraca, antes de começar o mamulengo. Juntos, contávamos como teria sido a origem do mamulengo, e Zé Lopes se reportava ao canavial, e ao tempo em que fazia boneco em maniva, cortados na mandioca (aipim ou macaxeira). Isso situava um pouco o universo do mamulengo e minimizava os estranhamentos da linguagem utilizada por ele. Também passamos a escolher as passagens que melhor se adaptariam ao público de cada apresentação. No início Zé Lopes selecionava as passagens que, segundo sua opinião, obtinham mais sucesso nas apresentações que fazia em Pernambuco, mas eram justamente as passagens que mais atordoavam o público do Rio de Janeiro. Assim, começamos a mesclar essas passagens com outras menos polêmicas, segundo ele, passagens do que ele definiu para mim como sendo do “mamulengo tradicional”.

Já na Feira de São Cristóvão, por exemplo, Zé Lopes ficou à vontade. Era um domingo, horário de almoço, fim de festa na Feira. A apresentação foi “quente”, e o público parecia extremamente familiarizado com o brinquedo, dialogando com os

²⁴³ Para uma reflexão mais ampla da questão do movimento folclórico brasileiro, ver o trabalho de Vilhena (1997), e para a discussão sobre os discursos do patrimônio imaterial, ver o trabalho de Gonçalves (2002).

²⁴⁴ Santos (1979: 36) também discute as diferenças na recepção dos diferentes públicos em relação às apresentações de mamulengo: “Assistindo às apresentações urbanas, existe também uma parcela considerável de público, bastante específica, composta de turistas brasileiros e estrangeiros que assistem aos espetáculos quando apresentados em centros de turismo, como é o caso do Pátio de S. Pedro ou da Casa da Cultura. Aí se pode verificar uma completa dissociação do mamulengueiro com o público que, por não se identificar com o espetáculo, não tem participação ativa, mantendo-se na condição de frios observadores, sem nenhum espírito de folgança ou brincadeira, já que o espetáculo nada lhes diz do seu universo cultural. Assiste-se por motivo de mera curiosidade folclórica e a maioria não gosta. Alguns brasileiros do sul, por não entenderem a linguagem, para eles quase um dialeto, e os assuntos afastados dos seus mundos. Constantemente víamos esse tipo de público permanecer assistindo não mais que vinte minutos”. Na tese de Brochado (2005: 330-371) ela faz uma análise da recepção do mamulengo entre os diferentes públicos.

bonecos. Os bêbados entusiasmaram-se e ficaram dançando em frente à barraca, como nas apresentações nos sítios na Zona da Mata. Ofereciam goles de cachaça aos bonecos, mexiam nas saias das bonecas, tentavam levantar os personagens mortos. Mesmo competindo com os carros e aparelhos de som e com os muitos trios de forró da Feira, Zé Lopes saiu-se muito bem, e não se preocupou em selecionar as passagens. O mesmo aconteceu quando Zé de Vina lá se apresentou. Ou seja, entre o público havia uma familiaridade notável com as convenções (Becker, 1977b). Os estudos da recepção teatral analisam esse fenômeno que ocorreu com os espectadores da Feira de São Cristóvão através do plano da identificação:

“A dificuldade de formalização dos modos de recepção diz respeito à heterogeneidade dos mecanismos em jogo (estética, ética, política, psicológica, lingüística etc.). Ela é também inerente à situação de recepção própria do espetáculo. O espectador é ‘imerso’ em pleno acontecimento teatral, num espetáculo que provoca sua capacidade de identificação, tem a impressão de estar-se confrontando com ações semelhantes às de sua própria experiência. Recebe a ficção mesclada com essa impressão de interpelação direta; há poucas mediações entre a obra e seu mundo, e os códigos cênicos atuam diretamente sobre ele sem que pareçam estar sendo manipulados por uma equipe e sem serem anunciados por um narrador; o procedimento artístico é, então, mascarado. Finalmente e sobretudo, ao assistir a uma ação transmitida diretamente, o espectador se utiliza dos modelos teóricos que conhece, reconduz a diversidade dos acontecimentos a um esquema unificador lógico e, ao mesmo tempo, capaz de estruturar a realidade exterior” (Pavis, 1999: 330).

A idéia de enquadramento de Bateson (2000: 177-193) me auxilia também a entender os efeitos da recepção, e o jogo de forças entre a realidade e o ficcional. O enquadramento do mamulengo, o momento de uma apresentação, deixa claro que tudo aquilo representa uma ficção, por outro lado resta para a platéia completar esses conteúdos com a vida real. Mesmo estando claro que os bonecos não são seres humanos,

que aquilo é teatro, e o enquadramento delimita esta fronteira, esta ilusão está conectada ao real provocando os valores e as experiências desta platéia, contrastando-se e atingindo a realidade, e sendo por ela afetada. A realidade é o contraponto. “Assim, paradoxalmente, o enquadramento assume duas funções contraditórias: uma assinala que o que ele contém é fictício; o outro faz esquecer que é” (verbete Rito, Enciclopédia Einaudi, 1994: 355). Quanto mais eficaz esse enquadramento, maior o poder de abandonar-se à ilusão.

“The frame itself thus becomes a part of the premise system. Either, as in the case of the play frame, the frame is involved in the evaluation of the messages which contains, or the frame merely assists the mind in understanding the constained messages by reminding the thinker that these messages are mutually relevant and the messages outside the frame may be ignored” (Bateson, 2000: 188).

Por isso uma platéia mais familiarizada com estas convenções, ou mais predisposta ao enquadramento está mais receptiva à brincadeira do mamulengo.

O mesmo foi acontecendo comigo e aos poucos fui também me familiarizando com a brincadeira propriamente dita e comecei a distinguir as passagens que Zé Lopes definia como mamulengo “tradicional”, que, segundo ele, se “perdiam na origem”, porque eram muito antigas²⁴⁵. Essas interferências foram enriquecendo a diversidade das passagens que ele ia colocando nas apresentações cariocas e Zé Lopes também ia aprendendo a relacionar-se com esta outra platéia. Segundo ele, a opção por apresentar determinadas passagens levava em consideração a preferência do público do mamulengo da Zona da Mata, para quem Zé estava mais habituado a se apresentar. Lá, as passagens preferidas eram as de Caroquinha e Catirina; do Nego Goiaba; de Praxédio e Ritinha, de Simão; de Joaquim Bozó, João Redondo da Alemanha e Limoeiro, com muita pancadaria e situações amorosas. Assim, a partir da observação da recepção do público carioca, e a seleção de outras passagens, pudemos conhecer o Bambu e a Morte, a Cobra e Caso Sério, os Caboclinhos, o Xangozeiro, o Janeiro Vai Janeiro Vem, o Cego e a Guia, o Diabo, os Cantadores, entre outras. De acordo com Zé Lopes, essas passagens eram mais

²⁴⁵ Mas também relacionadas às questões da legitimidade em tornar-se mestre, como vistas em outro capítulo.

“tradicionalis”²⁴⁶, e ele não imaginaria que fossem fazer tanto sucesso, como acabaram fazendo, no Rio de Janeiro.

Todas as apresentações tinham duração de aproximadamente 60 minutos, o que rendia em média quatro passagens por brincadeira, tendo um cachê de R\$ 300,00²⁴⁷. Esse tempo de duração é bem diferente das apresentações que ocorrem para o público do mamulengo na Zona da Mata, onde o brinquedo não tem hora para acabar, e muitas vezes uma única passagem pode durar 60 minutos. O mamulengueiro tem consciência dessa distinção e joga com isso. Muitas vezes ouvi Zé de Vina referir-se a apresentações em contextos de museus, centros culturais e escolas, ou para pesquisadores, por exemplo, como sendo “folclóricas”; por outro lado, as brincadeiras nos sítios ele definia como sendo as de mamulengo completo. Não só os mamulengueiros fazem estas distinções, como podemos notar nesse comentário de Biu de Sabida, antigo mamulengueiro e brincante de cavalo-marinho²⁴⁸:

Adriana: Esse cavalo-marinho de antes então não tinha fantasia, é só o de agora que tem?

Biu de Sabida: Tinha não. Só era máscara...

Adriana: Máscara existia...

Biu de Sabida: Era máscara.

Adriana: E a máscara era feita de quê?

Biu de Sabida: E as máscara era feita daquela máscara mesmo, que tem de carnaval... pra se brincar com elas... antes do dia. Só tinha uma coisa, tinha caboclo-de-pena... Perna-de-pau... Saltador... Pedro Pelindrosa... Guerreiro... Faustino... Quebra-pedra... Come-vrido. Tudo tinha isso. Cavaleiro... Baile e Mestre de Baile... Saldanha... Valentão... Cabeção... Cotó... O Cego e a Guia... Motorneiro... Motorneiro. Matuto-da-goma... Tudo cavalo-marinho tinha. Entonce ficou o cavalo-marinho com essa idéia, com esse intervalo... Quer dizer, que isso ainda existe. Agora, porque, quando a gente vai brincar, no intervalo duma festa, não dá pra botar isso... Porque pega aquele

²⁴⁶ Para a definição de “tradicional” por Zé Lopes, vide o capítulo sobre o aprendizado dos mestres.

²⁴⁷ Este cachê no Rio de Janeiro manteve-se neste valor tanto na vinda desses mestres em 1998 quanto em 2001. Na Zona da Mata o cachê permaneceu até pelo menos 2004, na faixa dos R\$200,00.

²⁴⁸ Entrevista em Lagoa de Itaenga-PE, julho de 2004.

folclore, na entrevista daquele folclore apresenta tudo de uma vez. Depois que apresentou tudo de uma vez, aquilo fica assim... Aí foi que a gente não quer brincar mais porque já fizemos o nosso dever, cumprimos com aquele nosso trato, daquele cachê, daquele dinheiro, e entonce, a gente... aí não querem brincar mais... fica ali esperando, até a hora de vim pra casa.

Na vinda de Zé de Vina ao Rio, em novembro de 1998, o público teve reações semelhantes às ocorridas diante das apresentações de Zé Lopes. Entretanto, a capacidade de Zé de Vina de fazer as pessoas rirem era, a meu ver, maior do que a de Zé Lopes. Por seu vasto conhecimento e experiência do brinquedo e pela variedade de passagens que sabe colocar, Zé de Vina conseguia jogar com as expectativas do público, surpreendendo até a mim, já familiarizada com suas improvisações. Da mesma forma que observar a reação dos folgazões de Zé Lopes era muito interessante, pois se divertiam todo o tempo, dando gargalhadas, respondendo às provocações que os bonecos lhes faziam, ou debochando de algum personagem, constatar que os integrantes do mamulengo de Zé de Vina tinham as mesmas reações, as mesmas sensações “inéditas”, fez-me pensar sobre os elementos intrínsecos ao mamulengo, que dele fazem um teatro dinâmico e cheio de vivacidade. Não apenas o público carioca necessitava esforçar-se para aproveitar o enquadramento, mas os artistas também poderiam oferecer um enquadramento diferentemente. Daí meu entendimento de que o mamulengo, independente desses problemas com a recepção, estaria apto a ser apreciado por um público múltiplo e diferenciado.

Por exemplo, depois da adaptação à platéia carioca, Zé Lopes apresentou-se na Escola Sá Pereira²⁴⁹, para a pré-escola, portanto para crianças entre dois e seis anos. Antes do espetáculo ele estava bastante preocupado, pois nunca se havia exibido para uma platéia tão jovem. Concluímos que passagens com muita música e dança seriam boas. Escolheu também a da Cobra, que é ótima para provocar suspense, e a do Médico, pois Zé acreditava que ela teria funções didáticas interessantes. A apresentação foi perfeita, as crianças acompanharam tudo, e Zé Lopes utilizou o espaço da empanada de muitas maneiras, descobrindo possibilidades novas. Na passagem da Cobra, Zé Lopes

²⁴⁹ Localizada em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro.

levantou o tecido da empanada, de modo que se visse a Cobra mordendo sua perna. A criançada foi ao delírio e partiu em bloco para salvar o mestre. Nas passagens dançadas, as crianças acompanharam as músicas com palmas, e Zé Lopes cantou cantigas populares, para facilitar a participação delas. A direção da escola ficou encantada com a apresentação, sobretudo em “conhecer o mamulengo”, e segundo Zé Lopes, foi uma das melhores que havia feito no Rio de Janeiro. Estava comprovada para ele a idéia de que o mamulengo é um teatro para todas as idades, e que as múltiplas maneiras de brincar fazem toda a diferença quando as apresentações ocorrem em lugares estranhos à Zona da Mata e para públicos específicos.

A última apresentação de Zé de Vina no Rio de Janeiro foi também a de maior cachê, R\$ 500,00. Contratado pela produção da exposição comemorativa dos 100 anos de nascimento de Mário de Andrade, Zé de Vina foi convidado a se apresentar na inauguração. Montada no Museu da República - Palácio do Catete²⁵⁰, a mostra focalizava o trabalho etnográfico realizado por Mário de Andrade em suas viagens pelo Brasil. Objetos e artefatos recolhidos por Mário, fotografias das viagens e filmes raros que mostravam danças, rituais e folguedos, compunham o acervo da exposição. A inauguração foi prestigiada por um grande número de pessoas. Zé de Vina era uma das atrações, mas a única a configurar uma espécie de referência viva dos objetivos do trabalho de Mário de Andrade. A barraca do mamulengo foi montada no pátio do Museu. A primeira parte da apresentação, Zé de Vina fez sem amplificação. Para a segunda parte tomamos o cuidado de contatar os organizadores a fim de requisitar microfone para o mestre e amplificação para os instrumentos. A amplificação finalmente chamou atenção, e algumas pessoas se aproximaram. Era interessante observar a exposição e o valor que todos aqueles objetos tinham ali, e comparar com Zé de Vina, expressão viva do que era ali apresentado.

5.3. Na Zona da Mata pernambucana:

Na Zona da Mata, durante todo mês de junho de 2004, diariamente, e a todo instante se transmitiam propagandas de festas juninas, nos intervalos comerciais do rádio e da televisão. Por todo o Estado se viam outdoors divulgando as festas. Também os

²⁵⁰ Situa-se no Parque do Catete, na Rua do Catete 153, no Rio de Janeiro.

jornais locais deram destaque total aos eventos. O NE TV, telejornal local, da Rede Globo, criou um espaço diário nas duas edições, onde destacava as peculiaridades das festas de São João do interior dos Estados e das capitais do Nordeste, dando ênfase às manifestações da cultura popular, seus artistas e histórias, com direito a comentários especiais de Ariano Suassuna sentado em uma bela cadeira de balanço.

É impossível deixar de notar, ao longo destes anos de pesquisa, a mudança e amplitude dos arraiais juninos por todo o nordeste. Carvalho (2005), em seu trabalho de doutorado sobre o bumba-meu-boi maranhense trata bastante deste assunto, enfocando a mudança progressiva tanto nos modelos de contratos de trabalho, quanto nos aspectos artísticos e simbólicos do brinquedo, que se transformam, ou se adaptam, para dar conta da nova estrutura festiva. A mesma situação verificamos em Pernambuco.

A brincadeira aqui em questão aconteceu na cidade de Apoti, na véspera de São João, onde aconteceria uma grande festa na cidade, tendo um cachê de R\$ 200,00. Apoti é uma vila muito simpática. Uma Igreja. O palhoção montado ao lado da Igreja, na praça. O palhoção é um pavilhão coberto, com um palco, servido de equipamento de som e luz, armado pela Prefeitura para épocas de festa na cidade e eventos políticos. O palhoção é o espaço principal das festas, onde se apresentam as atrações mais esperadas, em geral bandas de forró eletrônico, ou de brega. Essas bandas não são necessariamente formadas por artistas locais. Em geral são bandas que vêm da capital, ou de outras cidades, mas que são conhecidas do grande público por tocarem nas rádios, aparecerem em programas de televisão, ou terem discos gravados. Todos os artistas que conheci eram reticentes em relação a estas bandas, que segundo eles, tomavam o espaço que lhes pertencia por direito. Biu Canário, embolador de coco de Lagoa de Itaenga comenta sobre isso²⁵¹:

Agora hoje praticamente mudou os tinos, porque a cultura caiu muito... antigamente a gente chegava numa feira, botava os pandeiros assim pra cantar, fazia uma rodada de gente... era um Maracanã de gente. Todo mundo pagava a gente, todo mundo gostava, não tinha outra tradição, só era aquela mesmo, entendeu? E hoje em dia não, tem muito tipo de coisa. Tem essas bandas também acabou muito com a cultura, né? Você vê, antigamente o São João era o quê? Um forró de pé-de-serra, era uma ciranda... era

²⁵¹ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

o coco de embolada, o coco de roda, com isso a prefeitura fazia o São João do povo, todo mundo ficava bem satisfeito. Mas hoje em dia, se eles não contratarem uma banda, o pessoal fica xingando. Aí então a cultura fica esquecida. Principalmente os artistas da terra, que os governantes municipal não olha os artistas da terra, que deveria ter uma verba diretamente, pra ajudar a cultura. Por isso mesmo que a cultura vem mais esquecida, por causa disso, não é isso?

Ao redor da praça também estavam armados alguns brinquedos de parques de diversões: uma roda-gigante, um carrossel de balanço e canoas/gangorras. Havia também uma barraca de jogo de roleta, uma espécie de cassino de feira, onde se faziam apostas. Uma barraca de tiro ao alvo, cujos prêmios eram doces, balas e chocolates. Havia muitas barracas de comidas, vendendo salsichões, cachorro-quente, churrasquinhos, pastéis, coxinhas de galinha, maçãs do amor, bebidas e água de coco. A festa estava prevista para o começo da noite, e deveria ir até de madrugada. Esperavam-se pessoas da localidade e de municípios vizinhos, principalmente de Glória do Goitá. Vale ressaltar que em todas as cidades da Zona da Mata havia festas de São João, cada qual trazendo atrações de acordo com suas dimensões econômicas.

Logo após a chegada em Apoti, Zé de Vina e seus folgazões resolveram com o contratante do brinquedo, um vereador, onde deveria ser armado o mamulengo. No local perto do palhoção ficaria muito barulhento, o mamulengo teria que concorrer com as bandas, com a potência de som, e com o sucesso que fazem entre os mais jovens, tornando a concorrência desleal. Também haveria apresentações do coco de roda local, em frente à Igreja, bem ao lado de onde seria armado o brinquedo. O coco de roda é um gênero musical dançante, muito apreciado pelos moradores da Zona da Mata. Durante todos os dias de festas juninas se apresentam diversos grupos de coco das próprias cidades e de localidades vizinhas. Os tocadores se posicionam no meio da roda, e tocam ganzá, zabumba, reco-reco ou rela-rela, enquanto os tiradores puxam o coco e os outros respondem. Ao redor dos músicos se posicionam todos aqueles que querem dançar, e que sabem fazer os passos característicos da dança, ora virando para um lado, ora para o outro, dando umbigadas em quem está ao seu lado, formando uma imensa roda.

A noite veio chegando, e o céu estava limpo, estrelado. Um momento raro de estiagem desde a minha chegada em Pernambuco. Em cada casa de Apoti, aliás, em todas as cidades da Zona da Mata, havia uma fogueira, esperando para ser acesa. A fogueira armada em homenagem a São João deveria ser acesa logo ao cair da noite, para queimar até o amanhecer. Grandes toras de madeira haviam sido recolhidas durante o dia para dar a forma quadrada que, tradicionalmente, destina-se, simbolicamente, a São João. Estava frio e as muitas fogueiras ajudariam a aquecer-nos durante a madrugada.



74. Fogueira pronta para ser acesa, Apoti – PE, junho de 2004.

A amplificação da voz do mamulengueiro dentro da barraca, apesar de ser uma necessidade dos tempos atuais, é um fator importante no brinquedo. Este auxílio técnico possibilita melhores condições de trabalho em contextos festivos como este que estamos descrevendo em Apoti. Estas situações atualmente constituem a quase totalidade das apresentações que o mamulengo realiza durante o ano na Zona da Mata. Vale ressaltar que um outro microfone também é posicionado de fora da barraca, de modo que o Mateus possa também ser ouvido na brincadeira. O oito baixos também é ligado ao amplificador, valorizando assim a participação do músico no espetáculo. Havia um aparelho de CD que Zé conectava ao amplificador, e que ficava tocando músicas nos intervalos, ou enquanto a brincadeira não começava. Tocava Jackson do Pandeiro, Vavá Machado e Marcolino, Luiz Gonzaga, e uma cópia do CD de cavalo-marinho do Mestre Salustiano, que fiz para ele, além dos CDs de gravações de seu próprio brinquedo, que eu tinha feito em 1999. O som atraía o público que chegava à barraca e ficava ouvindo atentamente as passagens de mamulengo gravadas, como se a brincadeira estivesse acontecendo naquele momento.

Este fato me chamou atenção. Se os espectadores se prostram atentos à frente da barraca e ouvem, cuidadosamente, o brinquedo gravado, rindo dos momentos feitos pra rir, e acompanhando a história, acredito que isso nos revele algo da operacionalidade da brincadeira. Como mencionei em outros capítulos, mesmo sendo o mamulengo uma brincadeira onde o texto não é escrito, mas sim guardado na memória, através de mecanismos de oralidade, isso não significa que ele seja menos importante. Observando os espectadores atentos à fala, e rindo de piadas que precisam da escuta atenta para acontecer, e não necessariamente da movimentação dos bonecos, isto me apontava para o fato de que o texto possui uma importância central no brinquedo, tal qual o movimento. Como o teatro de formas animadas carrega já no próprio nome a ênfase no movimento e na imagem, como situar o mamulengo nesta esfera? A improvisação carrega em si não um descaso com o texto, mas sim um domínio e utilização diferente da linguagem, conjugando enredo com invenção, parte fixa com mobilidade. Baseada em estruturas persistentes, o texto resultante de uma improvisação possui uma lógica de encadeamento que precisa ser dominada para fazer-se funcionar. Para prender a atenção do espectador é necessário não só um compartilhar de idéias e universos, mas também domínios de tempo, de ritmo, de diálogo seqüencial, onde o texto assume um papel preponderante. Se estes elementos não tivessem relevância nos componentes estruturais de uma brincadeira de mamulengo, os espectadores não ficariam, horas antes do começo da brincadeira, atentos ao que está sendo dito na gravação, mesmo que nenhum boneco estivesse brincando no espaço que lhes é destinado.

A brincadeira de Zé de Vina começou sem qualquer anúncio, os músicos tocando uma ou mais músicas de abertura. Mais pessoas se aproximaram nessa hora se posicionando na frente da barraca. Zé colocou a passagem de Caroquinha e Catirina²⁵². O terreiro estava desanimado. Mas não era apenas um problema da má localização da barraca. A festa não estava muito cheia, e apesar de a apresentação ter começado por volta das 20hs, não parecia que iria aumentar o número de gente com o passar do tempo. Os moradores disseram que talvez não viesse muita gente, tendo em vista a quantidade de atrativos nas outras tantas festas da região.

²⁵² Analiso esta passagem no segundo capítulo.

Ao redor da empanada muitas crianças que permaneciam acordadas e encantadas com o mamulengo, muitas senhoras, muitos homens e alguns bêbados. De dentro da barraca Zé de Vina comandava a brincadeira com um apito. Os músicos intervinham nos intervalos das passagens, na entrada de personagens, e animavam a função do lado de fora, onde ficavam sentados num banco, misturados ao público. No mamulengo a música marca o início e o fim de uma passagem, tem também a função de anunciar personagens ou de fazer fundo enquanto eles dançam ou brigam, além de auxiliar o mamulengueiro, como breves descansos para recuperar o fôlego ou pausas para troca de bonecos. Em algumas passagens ela é a própria protagonista, contendo toda a dramaturgia, tendo em vista que alguns personagens se expressam por seu intermédio, como é o caso, por exemplo, das passagens da Chica do Cuscuz e do Bambu e a Morte. Mesmo com toda a dispersão do ambiente, os músicos bebiam, fumavam, mas estavam sempre atentos aos comandos do mestre, e se divertiam com os bonecos com intensidade e intimidade equivalentes às do público. Durante a apresentação os espectadores dançavam e se divertiam, alternando a atenção entre as passagens e os bonecos, com paqueras, brigas, bebidas, danças e conversas. O clima era festivo.

A passagem que mais fez o público se animar foi a de Zangô e Ritinha. Durante a passagem o mamulengo foi enchendo. Todos atraídos pelas risadas. Pude presenciar a qualidade cômica do mamulengo de Zé funcionando neste contexto da Zona da Mata. Várias piadas, que antes não compreendia muito bem, e que não funcionaram no Rio de Janeiro, eram perfeitas para a situação: “fulano caiu de um pé de maxixe”, só que maxixe é um pé baixinho, uma planta rasteira, que pode ser encontrada em qualquer canteiro ou pedaço de mato na região, e por isso, muito usual no cardápio da população local. Ou aquela em que o mamulengueiro diz que “fulano se feriu num espinho de bananeira”, ora, bananeira não tem espinho, entre outras piadinhas, que funcionavam em uníssonos.



75. Zangô – feito por Zé Lopes.



76. Ritinha, Zangô (feitos por Zé Lopes), Seu Angu e Diabo (feitos por Zé de Vina).

Esta passagem começa com Ritinha²⁵³ procurando pelo filho, Zangô, que “sumiu no mundo”, e sai chamando todo mundo de filho, tentando encontrá-lo brincando com as pessoas presentes. Cada filho tem um jeito de ser muito engraçado e ela brinca com o público atribuindo essas características aos presentes na platéia. Incrível ver a rapidez de Zé de Vina na improvisação com o público, rimando com os nomes, fazendo associações jocosas com a aparência das pessoas, com situações do lugar, revelando “segredos”, brincando com fofocas, etc. Ritinha teve muitos filhos, e seria costureira, “passa o dia e a noite tirando e botando calça de homem, para costurar”, numa alusão de que na verdade ela gosta muito de homem:²⁵⁴

²⁵³Também na passagem que registrei em sua casa, em 10/08/1999, Zé de Vina chamou esse personagem de Ritinha, mas segundo a versão de Zé Lopes, ela pode também se chamar de Flor do Mundo.

²⁵⁴Ouvir faixa 12 do CD em anexo. Apresento um pequeno trecho da chegada da personagem Ritinha, gravada na casa de Zé de Vina, em 10/08/1999.

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

Mateus: Oxente!

Ritinha: Foi. Eu estava no ferro. Mateus, quando eu saio do ferro, eu entro na guia²⁵⁵, quando eu saio da guia, entro no do ferro, óia é uma fazenda de roupa tão grande, quando bate um tempo desse, óia, Mateus, eu estou tirando 10, 12 calça por noite.

(risos)

Mateus: É de calça ou é de falsa.

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

Até que Zangô aparece, e por engano acaba matando seu padrasto, o velho Angu. A mãe quando reencontra o filho logo se dá conta de que ele matou o padrasto, e num acesso, morre também. Zangô tenta ressuscitar a mãe, mas acaba blasfemando a situação. Zangô sai de cena a fim de arranjar dinheiro para enterrar o padrasto e a mãe, mas, quando volta, o Diabo já levou os dois. Pergunta a Mateus o que aconteceu, e esse explica que foi o Diabo quem os levou. Zangô não acredita, tenta rezar, tenta louvar a mãe, mas só consegue complicar a situação:²⁵⁶ “Minha mãe a senhora morreu / o que será de tu / eu desejo ver teu fim / no bico dos urubu / oi que coisa boa ela morreu / ela morreu, coisa boa / é de xibim, de xibim / di xibim, de xibim / é de baixo pra cima / é de cima pra baixo”. Quando termina, o Mateus bate na cabeça de Zangô com um pedaço do pau. Ele se assusta, mas acha que são anjos que o levarão para o céu. Repete a música, e novamente o Mateus bate na cabeça de Zangô, até que surge o Diabo e o carrega, impiedosamente, para o inferno. Esse tema do filho que maltrata a mãe e depois é castigado pelo Diabo é recorrente na literatura de cordel, provável fonte de inspiração para a passagem de Zangô. Zé de Vina diz tê-la aprendido com Sebastião Cândido. Zé

²⁵⁵ “agulha”

²⁵⁶ Registrada em entrevista de 11/8/1999, sobre os bonecos, na casa de Zé de Vina, Lagoa do Itaenga.

dominou o terreiro do início ao fim da passagem, que deve ter durado, só ela, uns 50 minutos. E a gente nem viu o tempo passar.

O riso é um forte indicador de que há uma coesão social maior neste contexto, um compartilhar mais evidente das convenções e das situações. Há um evidente sentimento de *communitas*²⁵⁷, como definido por Turner (1974: 118-119):

“É como se houvesse neste caso dois ‘modelos’ principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de ‘mais’ ou de ‘menos’. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um ‘comitatus’ não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais.”

O mamulengo reuniria em si mecanismos poderosos de coesão social, onde seriam expurgados os fatos do cotidiano, mas onde estão também evidentes as normas e valores daquele grupo. A isso se junta a própria idéia de arte como catarse²⁵⁸, tal qual Aristóteles define na Poética. Nessa e em outras passagens encenadas naquela noite havia um tipo de solidariedade social diferente da que se estabeleceu nas brincadeiras cariocas, por exemplo. Esta solidariedade, esse sentimento de *communitas*, se faz presente através da compreensão e do compartilhar de significados, de fatos, evidenciando-se no riso. A *communitas* seria o momento em que a comunidade assume uma forma indiferenciada, mais horizontal e igualitária, reafirmando os vínculos sociais. O enquadramento dos

²⁵⁷ “A noção de *communitas* deriva directamente da idéia de Robert Smith e de Durkheim, segundo o qual o rito renova o vínculo social, criando uma ‘comunhão’ cujos efeitos se repercutem no mundo ‘profano’ (ou seja, a ‘estrutura’ de Turner). Deste ponto de vista, ela não representa nada novo. Outro aspecto da teoria de Turner aproxima-o mais de Van Gennep [1909] do que de Robert Smith ou Durkheim. Trata-se da idéia de que o estado de indiferenciação, de *communitas*, está ligado a situações liminares, ou seja, à passagem de um a outro estado. Este estágio liminar tem uma função transformadora e não simplesmente reprodutora” (Em verbete sobre RITO, Enciclopédia Einaudi, 1994: 337).

²⁵⁸ “ARISTÓTELES descreve na *Poética* (1449b) a purgação das paixões (essencialmente *terror e piedade**) no próprio momento de sua produção no espectador que se *identifica** com o herói trágico”. (Pavis, 1999: 40).

bonecos atuando e a platéia se relacionando com eles é o instante deste vínculo. O mamulengo na Zona da Mata seria um fenômeno privilegiado de expressão e constituição da *communitas*, um momento em que a sociedade respira, contrapondo-se ao excesso de diferenciação social desse sistema.

A potência vocal de Zé de Vina é outro aspecto a ser ressaltado. Sua qualidade é notável, principalmente depois de ver Luís Preto, o contra-mestre do brinquedo, brincar. E mesmo sem o oito baixos, a brincadeira estava fluindo muito bem. A esta altura o relógio marcava 23hs, as fogueiras de São João começavam a virar braseiros, e Zé de Vina seguia com fôlego dentro da barraca. Enquanto isso, do outro lado, na praça, em frente à Igreja, o coco de roda animava o pessoal.

Era a vez da passagem de Chica do Cuscuz²⁵⁹, uma boneca negra, vestida com chita vistosa, carregando na mão uma peneira. Ótimo momento para o mamulengueiro “tentar a sorte”, “botar o prato”, “rodar o chapéu” e conseguir arrecadar dinheiro da audiência. Chica vive de peneirar a fuba para fazer o cuscuz e vender ao povo. Quando chega na brincadeira, pergunta ao público se alguém quer cuscuz. Querer cuscuz significa que a pessoa deve pagar R\$1,00, ou o que puder oferecer ao mamulengueiro por um cuscuz feito por Chica. O cuscuz é feito da seguinte forma: enquanto a boneca se movimenta peneirando a fuba, o mamulengueiro vai cantando versos improvisados, usando o nome do pagante como parte dos versos e da rima. Enquanto Chica vai mexendo a fuba, por meio de movimentos nos quadris, similares aos das Quitérias, o Pisa-Pilão²⁶⁰ vai pisando o milho. O mamulengueiro brinca com o movimento de peneirar de Chica, requebrando as cadeiras, explicitando sua sexualidade por meio de trocadilhos e insinuações. É uma passagem que demonstra as habilidades do mamulengueiro na arte do improviso, estruturada em quadras de rimas pré-elaboradas, que facilitam o improvisador na hora da escolha do verso a ser composto. A música cantada por Chica tem como refrão os seguintes versos²⁶¹: “Na beira da praia mora um cidadão / na beira da

²⁵⁹ Zé de Vina revela tratar-se de passagem bem antiga, que aprendeu com Sebastião Cândido e Samuel Alves de Oliveira, e que também pôde assistir com Luiz da Serra e Zé Grande.

²⁶⁰ O Pisa-Pilão é formado por dois bonecos, sentados um em frente ao outro, que, mediante um mecanismo formado por arames e manivelas, semelhante aos utilizados nas casas de farinha, manipulam o pilão no ritmo da música cantada por Chica. Segundo Zé de Vina, Chica do Cuscuz seria casada com um dos bonecos do Pisa-Pilão.

²⁶¹ Ouvir faixa 13 do CD em anexo. Trecho gravado em 10/8/1999, na casa de Zé de Vina, Lagoa do Itaenga.

praia mora um cidadão / quando ele pede eu dou / um aperto de mão / Pisa-Pilão / eu não posso pilar / o milho está seco / pra gente pilar”. Vejamos os improvisos que Zé de Vina fez conosco, enquanto gravávamos uma brincadeira em sua casa, em 1999: “Trocando de roupa / saindo bacana / trocando de roupa / saindo bacana / fazer um cuscuz com paia, com tudo / pra vender a Adriana / Pisa-Pilão / não posso pilar / Pisa-Pilão, não posso pilar”; “Pedi a moça / arrastei a mala / pedi a moça / arrastei a mala / fazer um cuscuz pra vender a Clara / Pisa-Pilão / não posso pilar / Pisa-Pilão / não posso pilar”; “Não quero barulho / que eu sou profundo / não quero barulho / que eu sou profundo / cuscuz bem feito / esse é o derradeiro / pra vender a Edmundo / Pisa-Pilão / não posso pilar / Pisa-Pilão / não posso pilar”; “Bonito e brincando / botando seu cravo / bonito e brincando / botando seu cravo / ainda tem um cuscuz muito famoso / pra vender a Gustavo / Pisa-Pilão / num posso pilar / Pisa-Pilão / num posso pilar”.



77. Pisa Pilão e Chica do Cuscuz sendo segurados por Bila e Cida - feitos por Zé Lopes



78. Chica do Cuscuz – feita por Zuza Alves



79. Pisa-Pilão – feito por Zé Lopes

Infelizmente, o público não tinha dinheiro para “comprar o cuscuz”, e a passagem não pôde durar muito tempo. Zé de Vina tem reclamado da falta de dinheiro das pessoas. Das “sortes” que pude acompanhar, era difícil o mamulengueiro conseguir mais que R\$20,00 numa noite de brinquedo.

Zé seguiu com a passagem de Simão, Mané Pancarú e Quitéria, que havia sido muito rejeitada pelo público carioca. O público, mesmo não sendo muito grande, acompanhava com atenção os movimentos do mestre, dando risada de tudo e participando quando solicitado. Na audiência estavam senhoras, velhos, crianças, homens, jovens, e todos permaneciam ali, acompanhando o brinquedo, que, visivelmente, lhes era familiar. Simão²⁶² é considerado, tanto por Zé Lopes quanto por Zé de Vina, um dos principais bonecos do mamulengo, sua loa característica é a seguinte:²⁶³ “Sou eu Simão de Lima Condessa, Fulô de Cravo de Albuquerque Pegê Pau de Cangaia Pão Doce, querido das moça, odiado das véia, taí os meninos que o digam, né, meninos?”

²⁶² Suas características nos remetem à tipologia clássica de alguns personagens da comédia ocidental, que nos remonta aos períodos da farsa atelana, derivando das máscaras do teatro romano à *commedia dell'arte*, como, por exemplo, Sannio, um palhaço que muitas vezes ocupava a função do criado; e os Zanni, que segundo Rocha Filho (1986: 56): “nome possivelmente derivado de Gianni, tão popular como o nosso Zé – são criados bufões, astutos, malandros, produto de mau pagamento e marginalização social. De Bérghamo, cidade italiana, originam-se os dois *zanni* mais conhecidos: Brighella e Arlequim. Em Nápoles se chamará Pulchinella, já meio esperto e burro, tantas vezes castigado. Neste aspecto romântico se tornará o Pierrô ou o Pagliaccio. (...) No Brasil, entre os *zanni* mais famosos, conhecemos o Pedro Malasarte e, na rica tradição do folclore nordestino, João Grilo, Chicó, os Beneditos e os Tião do Bumba-Meu-Boi.”. A máscara do Arlequim também é passível de aproximação com ele: “é uma das mais antigas máscaras da comédia e sempre foi a mais popular devido ao seu caráter essencialmente cômico. (...) O traje típico de Arlequim consistia originariamente numa roupa comum de criado, com remendos de várias cores. Mais tarde esses remendos se estilizaram em losangos de duas ou mais cores diferentes. (...) As características psicológicas da personalidade de Arlequim são as de um criado ignorante, mas inteligente; hábil, endiabrado, capaz de embrulhar seus donos e o mundo inteiro” (Jacobbi, 1956: 37).

²⁶³ Registrado em 10/8/1999, na casa de Zé de Vina, Lagoa do Itaenga.

Antes de sua chegada, o mamulengueiro anuncia, cantando um coco²⁶⁴: “Vou pra Limeira, Simão / apanhar lima, Simão / a fruta é boa, Simão / vou chupar lima, Simão”. Ou esta outra toada:²⁶⁵ “Eu vou me embora dessa ribeira / só tenho pena das moça namoradeira / ai, meu xexéu, meu xexéu de bananeira / eu morro, mas não caso com moça dessa ribeira / só não caso se ela não quiser / porque se ela quiser telecotecoteco, talacotacotaco”.

Simão é um boneco de luva, rico em articulações. Severino da Cocada, de Chã de Alegria me disse que o boneco que representa Simão tem que ser articulado, remexer os olhos, abrir e fechar a boca e, se possível, colocar a língua para fora. Zé Lopes considera esse personagem o “galã do mamulengo, o artista, o poeta, o cantador”. Para Zé de Vina, Simão é como um “caseiro, um empregado de confiança”, a quem o patrão atribui responsabilidades, mas que, às escondidas, se aproveita da ausência do patrão. É um personagem conhecido também pelas brincadeiras que faz com as crianças.



80. Simão - feito por Zé Lopes

Zé Lopes conta que aprendeu as passagens de Simão com todos os mestres que conheceu, mas destaca a de João Nazaro, que tinha enorme apreço por essa passagem. Zé de Vina diz que aprendeu com Sebastião Cândido. Há um trecho transcrito da passagem de Simão com Quitéria e o Capitão Mané de Almeida, colocada por Solon, no livro de Santos (1979: 117-125). Há também uma referência ao personagem de Simão na transcrição realizada por Borba Filho (1987: 87-101) da passagem de mamulengo “As

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Idem.

Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda”, de Januário de Oliveira, o mestre Ginú²⁶⁶. Nela estão presentes as características do personagem atual, suas artimanhas e relações com seus superiores e com as mulheres.

Existem muitas passagens relativas a esse personagem e uma das mais conhecidas é esta que Zé de Vina colocou em Apoti: a de Simão trabalhando na fazenda do Capitão Manuel de Almeida²⁶⁷ (Mané Pancaru ou Mané Paulo). Simão consegue o emprego quando, do lado de fora da barraca, Mateus fica sabendo que o patrão, Mané Pancaru, deseja contratar um empregado de confiança e indica Simão para o serviço. Quando o patrão sai para trabalhar na Alfândega, Simão apronta e se engraça com a esposa dele, dona Quitéria²⁶⁸, que pode atender pelo nome de Colotildes.

²⁶⁶ “Mestre Januário de Oliveira, o popular Ginú, também conhecido como Professor Tiridá, foi sem dúvida um dos mais extraordinários representantes da ilustre linhagem dos grandes mamulengueiros de Pernambuco. Nascido no Recife, aos 19 de setembro de 1910, Ginú foi um dos mais brilhantes artistas populares do Brasil, criador do mais famoso mamulengo surgido no Recife nas últimas três décadas. Continuador da tradição do mamulengo, incorporou novas temáticas, inovando cenicamente a maneira de representar, ampliando o universo do mamulengo. Tendo brincado durante cinqüenta anos, Ginú é um exemplo dignificante do titeriteiro popular, sendo sua obra e existência de fundamental importância para a pesquisa da história popular de bonecos no Brasil. (...) Ginú morreu pobre e esquecido no dia 20 de abril de 1977, sem qualquer amparo ou reconhecimento. Morreu na miséria, quase cego, em completa indignação, no seu casebre de madeira à beira da maré, no bairro da Mustardinha no Recife. (...) Seguindo a linhagem desses mamulengueiros, temos em Ginú o continuador e sucessor de Doutor Babau e de Cheiroso”(Santos, 1979: 103 – 113).

²⁶⁷ É o dono da fazenda em que se empregará Simão. Fazendeiro, empresário, trabalha na Alfândega e vive viajando em seu avião particular, que pousa na fazenda. Em alguns mamulengos o avião é manipulado, indicando a chegada do patrão na fazenda, em geral acompanhado pela seguinte toada: “Mané Paulo, Mané Paulo / Não deu adeus a ninguém / Mané Paulo, Mané Paulo foi embora / não sei quando é que ele vem / Meu avião embarcou pra Maceió / ai, ai / foi pra longe, aqui não voltou mais / lá deixei pai, minha mãe que me criou / deixei meus irmãozinhos / abandonei o meu amor”. Algumas de suas características, arrogância e avareza, por exemplo, aproximam-no da máscara do Pantaleão, da *commedia dell'arte*. “Na escala social do século XVII, o velho mercador veneziano Pantaleão dos Bisonhos representa a burguesia e todas as manobras dessa classe para se sobrepor à aristocracia decadente. Com efeito Pantaleão pertence à família do antigo Pappus e dos mais recentes Harpagon, Shylock e outros negociantes e avarentos da comédia clássica (...)Pantaleão, porém, assim como é sem piedade com seus ricos fregueses, é cheio de ternura e dedicação para com a família e especialmente com os filhos. (...) O traje de Pantaleão – preto e vermelho – descende diretamente do tentador das farsas religiosas medievais” (Jacobbi, 1956: 38). “Velho ciumento e enganado, antigo magnífico, na comédia clássica – se origina do negociante veneziano, avarento e metido a conquistador. Eterno motivo de gozação, toma as feições de um fazendeiro rico e chato na comédia de Arthur Azevedo, *O mambembe*. Dele descende o Arpagon do *Avarento* de Molière” (Rocha Filho, 1956: 56). Em geral é um boneco de manipulação por vara; de grande proporção, é rígido, apesar de possuir braços e pernas soltos.

²⁶⁸ Um dos mais importantes personagens femininos do mamulengo não só pela presença em muitas passagens, como a do Simão, a do Nego Goiaba, a do Padre, mas também pelos entremeios dançados que protagoniza. Pode ter outros nomes, Colotildes, Carolina, Ritinha, e nessas situações representa outros personagens. Em geral existe mais de uma boneca desse tipo no mamulengo, compondo quase uma forma de boneco, e não apenas um personagem. Diz-se “as Quitérias” para referir-se às bonecas que têm o mesmo tipo de construção e manipulação. Sua manipulação é peculiar, provocando movimentos graciosos e dançados. Por ser uma boneca de vara, permite ser girada em torno de seu eixo, fazendo com que a saia,

Num determinado momento da passagem Simão se mete com a mulher do Capitão Mané Pancaru, Colotildes, e com sua filha, Ritinha, obrigando-as a dançar com ele. Em geral, nessas danças forçadas, que acontecem em diversas passagens de mamulengo, a movimentação das bonecas simula uma espécie de “curra”, e são utilizadas várias expressões onde as mulheres parecem levar a pior. Mas na cena, a mulher é colocada como se consentisse e até gostasse da situação.



81 e 82. Mané Pancaru; Quitéria / Carolina - feita por Zé Lopes

bem rodada, se arme num giro amplo e vistoso. Seu vestido é bem feito, às vezes de cetim, às vezes de bonitas chitas coloridas. Pode usar acessórios, como óculos, lenço de cabeça, colares e pulseiras. A boneca também possui um mecanismo específico que lhe permite mexer os quadris. Esse remelexo é aproveitado nas passagens em que dança com outros personagens, que ficam encantados ou excitados com suas formas. As Quitérias de Mestre João Nazaro e Antônio Biló são destacadas por Zé Lopes. Quando visitei João Nazaro, ele me mostrou uma Quitéria bem feia, muito diferente das que são feitas por Zé Lopes, as mais comumente encontradas nos mamulengos hoje em dia. Há uma foto das Quitérias de Pedro Rosa e Luiz da Serra no livro de Santos (1979: 167).



83. Quitéria – feita por Zé Lopes

Pude notar que nesta região, os homens começam a se interessar sexualmente pelas meninas logo que elas começam a “botar corpo”. Poderia ser dito que há uma “cultura de iniciação sexual”, nesta faixa de idade, quando a menina entra na adolescência. Nesse momento da brincadeira, presenciei os bonecos provocando Armando, o Mateus do mamulengo de Zé de Vina, através de sua filha de 12 anos, M., que nos acompanhava na brincadeira. Todos riam muito, enquanto Armando ria também, meio sem graça. Sua filha, mesmo constrangida, parecia não se incomodar com as piadas que faziam dela; pude registrar bem suas reações, pois ela me auxiliava no revezamento que eu fazia entre a máquina fotográfica e o MD. Os comentários eram todos relacionados a situações de assédio e à virgindade de M. Um dos trechos registrados foi o seguinte²⁶⁹:

Simão: Mateus! Choveu?

Mateus: Não...

Simão: Choveu?

Mateus: Não!

Simão: Eu tava dormindo e me acordei todo molhado...

(risos)

Simão: Mateus? Parece... Tu me visse na cama?

²⁶⁹ Ouvir faixa 14 do CD em anexo. Registrado em MD, por mim, no dia 23/6/2004, em Apoti, durante a brincadeira.

Mateus: Tu mijasse?

Simão: Não. Me visse.

Mateus: Tu tá todo mijado.

Simão: Ai, Mateus me conta uma coisa.

Mateus: Diz

Simão: Tou aperreado. Eu chamei a menina pra festa de São João em Apoti. E é a maior toca errada. Presa. Quero arrumar uma hora e não posso. Sabe de uma coisa, nunca mais carrego ela na brincadeira, porque os cabra quer levar pra tomar banho no açude em Apoti, porque o Açude é grande.

Mateus: Não! Ela tá com frio não tá com calor não.

(risos)

Zé de Vina (canta): Vou me embora, vou me embora / que eu não posso demorar / eu sou o Simão de Lima / que você ouvia falar / Chegou o Luiz Preto / brinca mais Zé do Rojão / oi saudade eu tenho de voltar pra meu sertão / saudade eu tenho de voltar pra meu sertão (repete várias vezes) Apita.

Simão: Mateus bom dia, boa hora, rapaziada boa tarde, cumprimentando a todos que são da minha obrigação. Ô Mateus! Tem muita menina aí? (*Zé de Vina reclama do barulho e pergunta: “Ô Mateus! mandou chamar a menina, foi? Alguém responde: Ela tá ocupada, tá ocupada, Zé de Vina pergunta: Ô Mateus mandou chamar a menina, foi? Alguém novamente: Ela tá ocupada aqui, mais Adriana...”*). Ô Mateus, venha cá, tu me conta uma coisa. Ô Mateus, deixa ela aqui!

Mateus: Tá bom...

Simão: Eu sei ensinar o caminho do açude a ela.

(risos)

Mateus: Ela não quer água não!

Alguém da platéia: Fala pra ela vir morar aqui!

Simão: Não quero que ninguém ensine, eu mesmo ensino. Mateus!

Mateus: O que?

Simão: Visse o Capitão Mané de Almeida?

Mateus: Aqui não.

Simão: O patrão, não visse ele não? Mateus! Capitão chegando, manda me chamar, que eu quero falar com ele!

Mateus: Tá bom! Certo!

Simão: Tou desempregado, livre, leve, louco, furado na venta. Perdi a chave da casa. A mulher me deixou-me. Ouviu Mateus! Tou naquela base. (*apita*).

Dias depois uma cena lamentável foi o desfecho dos prenúncios desta brincadeira. Estava em Feira Nova trabalhando com o cavalo-marinho de Mario Rato, acompanhada por Zé de Vina. Armando e M. passaram por lá. Enquanto eu gravava a brincadeira dentro de uma garagem, avistei ao longe Armando, acompanhado de sua filha sentado ao lado de um senhor mais velho. Notei que eles ficaram ali durante um bom tempo conversando. Quando terminamos os trabalhos, já de madrugada, retornamos para Lagoa de Itaenga. Durante a viagem, Zé de Vina começou a falar mal de Armando, de que ele era “endemoniado”, que já tinha “perdido” as outras filhas dele, e que teria acabado de “perder” mais uma. Sem entender o que ele queria dizer, pedi que me explicasse. Ele então me contou que Armando tinha vendido a virgindade da filha para aquele senhor, por alguns R\$30,00 e uma garrafa de cachaça.

Poderíamos entender este caso de M. através da idéia de “meta-teatro” (Turner, 1988: 75-76). Fenômenos como o mamulengo são momentos privilegiados para observarmos os processos sociais de comunidades específicas, da mesma forma como demonstrou Gluckman (1987: 227-344), no texto de inauguração de uma ponte na Zululândia. Estes casos são interessantes para observarmos a representação de papéis em diferentes situações, os jogos de ruptura, de conflito, de inversão e de reintegração social. Turner, como aluno de Gluckman, também enfatiza esses momentos, essas ações simbólicas, como privilegiados instantes de revelação, reflexão e tomada de consciência, fundamentais para a manutenção do vínculo social.

Quando Turner (1974: 119) baseando-se na idéia de liminaridade de Van Gennep (1978), diz que: “a liminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo”, entendo com isso, para o caso do mamulengo, que o público só faz conexão com aquilo que está sendo encenado se tiver a vivência da experiência, a experimentação dos papéis. Ele ri

porque se identifica, ou porque reconhece a situação e já a vivenciou. Esta eficácia se dá através dessas conexões e de personagens com uma forte característica de inverter papéis sociais, como é o caso de Simão, o empregado de confiança que engana o patrão. Turner (1974: 134-135), inspirado por comentários de Gluckman sobre o papel invertido do bobo da corte comenta que: “estas figuras, representando os pobres e os deformados, simbolizam os valores da ‘communitas’, contrapondo-se ao poder coercitivo dos dirigentes políticos supremos”. E continua:

“Nas sociedades fechadas ou estruturadas, é a pessoa marginal ou ‘inferior’, ou o ‘estranho’ que frequentemente chega a simbolizar o que David Hume chamou ‘o sentimento com relação à humanidade’, o qual por sua vez se liga ao modelo que denominamos ‘communitas’.”

A idéia dos rituais de inversão, como desenvolvidas, primeiramente, por Gluckman (1974: 29), onde ele afirma que “sociologicamente, o ritual e o espírito-natureza parecem estar relacionados com a instabilidade potencial dos grupos e da vida doméstica”, também poderia ser estendida a algumas passagens de mamulengo. Leach (1972: 525), comentando a dificuldade de validar argumentos como os de Gluckman, por conta de recortes homogêneos que os etnógrafos buscavam fazer no campo, aponta para o fato de que estes lampejos de revelações, como as verificadas no caso de M. são expressões de valores escondidos na teia social, mas que escapam por necessidades catárticas destes comportamentos:

“The performers, he suggests, act out in dramatic form hostilities that are deeply felt but may not be expressed in normal secular relationships. This acted aggression serves as a cathartic release mechanism, and by relieving tension these inverted behaviors actually serve to strengthen the moral code they appear to deny”.

Para Turner (1974: 156):

“A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que freqüentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Estas formas culturais proporcionam aos homens um conjunto de padrões ou de modelos que

constituem, em determinado nível, reclassificações periódicas da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Todavia são mais que classificações, visto incitarem os homens à ação, tanto quanto ao pensamento”.

A cena de Simão na brincadeira em Apoti havia antecipado uma situação que depois se tornaria real; há uma ruptura de moldura, uma perda de enquadramento. Mais do que um retrato da realidade, a brincadeira realizara uma anunciação. A brincadeira, pensada em termos de ritual, teria como intenção, não apenas refletir a realidade, mas revelá-la, anunciá-la, transgredi-la, reafirmá-la ou negá-la. Quando pensada em termos de espaço simbólico, há intentos de utopia social, de delírios daquilo que está por vir. Assim o mamulengo, segundo as distinções de Turner é ao mesmo tempo entretenimento e performance eficaz na propagação e manutenção de símbolos e ideologias. Não acredito que estes eventos sejam transformadores da vida social, mas certamente eles provocam, como no meta-teatro, distanciamentos eficazes, consciência e reflexão.

“This reflexivity is found not only in the eruptive phase of crisis, when persons exert their wills and unleash their emotions to achieve goals which until that time have remained hidden or may even have been unconscious – here reflexivity follows manifestation – but also in the cognitively dominant phase of redress, when the actions of the previous two phases become the subject matter for scrutiny within the frame provided by institutional forms and procedures – here reflexivity is present from the outset, whether the redressive machinery be characterized as legal, law-like, or ritual” Turner (1988: 76).

No caso apresentado, notamos que o próprio Zé de Vina, que através dos bonecos expressou uma prática de sexualidade muito comum naquela sociedade, mas também bastante velada, foi o primeiro a criticar contundentemente a atitude do pai de M. em vendê-la. Esta atitude nos mostra que o mamulengo reveste e é revestido de sentido da vida social da Zona da Mata, construindo e desconstruindo suas práticas diárias. O mamulengo se mostra assim como um poderoso locus da experiência social, porque projeta, brinca com as expectativas, revela camadas escondidas da vida social, numa dinâmica de mão dupla entre os indivíduos e a sociedade em que vivem.

Aquela brincadeira em Apoti continuou a todo vapor até 1h da manhã, quando decidiram fazer uma pausa para o lanche. No palhoção, havia muita gente, e todos dançavam forró, inclusive os netos de Zé de Vina. No palco se apresentava uma banda de forró, com teclados, onde um casal fazia coreografias, que algumas pessoas do chão tentavam imitar. Músicas de bandas como: “Calcinha Preta”, “Cavaleiros do Forró”, “Saia Rodada” e “Aviões do Forró” eram algumas das que faziam sucesso no momento. Já por volta das 2hs, Zé tentou retomar o brinquedo, colocando a passagem do Prefeito. Mas apenas alguns bêbados se aproximaram para assistir. Parecia que as pessoas da festa tinham se recolhido em suas casas, ou que estavam no Palhoção dançando forró. Depois de mais uma hora, uma garoa fina voltou a cair, e Zé decidiu encerrar a brincadeira. Todos dispersaram, e Armando e Luís Preto foram também para o Palhoção dançar. Zé de Vina estava receoso em desmontar o mamulengo e pegar a estrada de madrugada, por conta dos perigos que existem nas estradas. Esperamos algum tempo, até que por volta das 4:30 da manhã Zé decidiu partir. Estávamos todos exaustos. Zé de Vina depois de ter feito a apresentação, ter brincado como brincou, ainda desmontou o mamulengo, e era o responsável por nos levar para casa em seu carro. Tentei me manter acordada para ajudá-lo como co-pilota, mas acabei vencida pelo sono e pelo frio.

Ao amanhecer do dia chegamos em Lagoa de Itaenga. As fogueiras eram cinzas que terminavam de queimar. Tentei dormir um pouco, mas bem cedo chegaram alguns filhos de Zé, e acabei levantando às 8hs. Zé não dormiu. Desde cedo pudemos ouvir os tiros dos bacamarteiros, em homenagem ao santo. Era dia de São João.

Capítulo 5

Parte II

5.4. Negociando cachê: política e brinquedo popular em Lagoa de Itaenga, Zona da Mata pernambucana.

Tomando por objeto algumas situações de negociação artística e política entre o poder público e os artistas da região, em especial, os mamulengueiros, focalizarei as invenções e adaptações simbólicas nas brincadeiras que dialogam com os elementos da campanha política, através do improviso de versos e até mesmo da criação de personagens. Os arraiais juninos promovidos pela prefeitura e sua relação com o turismo, bem como estratégias de políticas culturais são relevantes para estas ações e transformações. Estará em foco também o papel do pesquisador neste jogo de forças.

O mito da neutralidade do pesquisador cai por terra quando viramos interlocutores destes atores, provocando com nossos fazeres e investigações não só uma auto-reflexão por parte dos sujeitos participantes da pesquisa, como também pelas exigências e contrapartidas que nos são reivindicadas nestes novos contextos contemporâneos de pesquisa em cultura popular. Muitos antropólogos tratam desta questão, enfatizando que a realização de uma etnografia pressupõe um grande envolvimento e uma não passividade do pesquisador com as pessoas que se relaciona, por exemplo, Turner (1968: 91):

“Another factor not always sufficiently recognized as having a formative influence on the field context is the role of the investigator himself. His enquiries and actions necessarily modify the behavior of those he studies. In my attempt, therefore, to characterize the field context, I shall include as far as possible an account of my own relationships with the principal actors.”

Em diversos momentos deste trabalho me vi ocupando um lugar de produtora cultural, quando promovi, junto com outras pessoas, grupos culturais e instituições, a vinda de Zé de Vina e Zé Lopes ao Rio de Janeiro em 3 oportunidades. Estas realizações não só estreitaram minhas relações com os sujeitos deste trabalho, como também me aproximaram do universo de negociação cultural em que está imerso o mamulengo. Estas ações também geraram expectativas da ordem da promoção cultural em meus trabalhos

de campo, principalmente o de 2004, obrigando-me a outros papéis, que não somente o de pesquisadora. Nesta conversa com Edilson, do cavalo-marinho de Passira, ele deixa claro essas expectativas.²⁷⁰

Então, essa entrevista aí, é muito bonita, porque eu sei que você vai levar ao Rio, né? Vai levando ao Rio. O povo do Rio de Janeiro, eu tenho certeza que vai gostar. Não tanto o povo do Rio de Janeiro, como o de qualquer lugar... é também de Lagoa de Itaenga, não é? Que é conhecido, que aqui o nosso Pernambuco é conhecido, sabe? Por essas brincadeiras. Porque a cultura mais falada mesmo é aqui Pernambuco, entendeu? Pernambuco é falado, em cultura. E mais, sempre, sempre, cavalo-marinho toda vida foi falado. todas brincadeiras que tinha na casa do povo, que você via era, de cultura, era a mais cavalo-marinho e mamulengo. Porque outra cultura, a não ser cantoria, embolador, não tinha, sabe? Era. Então... Mas de lá pra cá, aí começou a mudar os tempos, né? Antigamente não existia banda. A banda não existia. Hoje acabou a nossa cultura, tá acabada. Porque as bandas hoje em dia tá tudo aí, né? Aí, enquanto as bandas não começa, tá tudinho assim, olha, na brincadeira da gente... tá tudo alegre, tudo satisfeito... mas só que eles achariam que... não é? Antes de começar a banda, eles tão ali entertidos. Mas aí quando a banda começa, eles acha melhor a banda de que a nossa cultura... Porque... exato, por ali eles vão danças, encontra uma dama pra brincar... você sabe que hoje em dia o tempo é mudado, não é isso? Então como é mudado... mas assim mesmo nós vamos seguindo à frente. Tocando o barco pra frente. Porque se nós for deixar cair o barco é pior, porque ou ruim ou bom tem que ser esse, a nossa profissão é essa, não é? Se nós temos como profissão, um talento de amostrar ele quem é, então vamos levar o Brasil à frente, não o Brasil pra trás. Então eu peço por tudo, todo o povo da cultura, violeiro, pandeirista, como é que se diz? É tudo, cirandeiro, quadrilha, porque não? Tamo no mês mesmo das festas de quadrilha... E também, eu quero também dizer para todos do povo do Rio de Janeiro que tá bom de agradecer muito essa entrevista, de a senhora sair de lá pra cá, pro Pernambuco, não é? Que o nosso Pernambuco aqui. E levar essa entrevista daqui pra lá, e qualquer lugares que a senhora entender onde bem pode chegar, pro

²⁷⁰ Entrevista em Passira – PE, junho de 2004.

povo, um dia... chegar um dia de reconhecer. Até chegar chamar a gente, a gente pode até chegar lá... Não com essa equipe, como a gente... que a senhora vai apresentar, com essas fotos que tirou... pode ser mais mudado, porque não vai ser desse jeito. (...)
Como realmente você é uma artista também, que a pessoa que sai dos seus país pra vir aqui, de qualquer lugar, à procura desses trabalhos da cultura, do folclore, né? Aí, então, se trata de uma dignidade, um artista, uma pessoa descarente, né? Uma pessoa... sei lá! Eu não sei nem informar, porque eu sei que é uma dificuldade muito grande, não é? Por que pela primeira vez nós tamos recebendo aqui uma pessoa do Rio de Janeiro, vim à cidade em Passira... Olha, pai. Não é bonito?

A minha relação com Zé de Vina influenciou também sua brincadeira, provocando transformações. Da mesma forma que eu aprendi a conhecer o mamulengo, Zé de Vina também foi tocado por valores, que mesmo inconscientemente, eu acabara por veicular. Por exemplo, sempre me surpreendia a transformação da barraca de Zé de Vina e os elementos que a compunham. Desde o episódio da tentativa de venda dos bonecos, em 1997, vim observando isto sistematicamente. Quando Zé veio ao Rio em 2001, para a defesa da minha dissertação de mestrado, sua barraca tinha se transformado, e muitos dos seus bonecos tinham passado por uma reforma, e outros foram adquiridos. Dessa vez, Zé chegou ao Rio com tecidos novos para a barraca, os bonecos de neve, tipo enfeites natalinos, que antes enfeitavam o fundo, deram lugar a um manto de maracatú, ricamente bordado. A placa era, naquele momento, pintada com acabamento, possivelmente por alguém acostumado a pintar letreiros, as letras em azul, e lembro-me de ter comentado com ele, algo do tipo: “preferia a placa de antes”. Durante a sua estadia, encomendou um painel para um conhecido meu, que era pintor, onde se via Zé de Vina e seus folgazões, tal como uma caricatura, e atrás o Morro do Corcovado com o Cristo Redentor. No desenho, Zé pediu ao pintor que desenhasse sua mãe, a Dona Vina, a partir de uma foto que ele sempre trás em sua carteira. Em 2004, a placa estava novamente diferente. Tinha voltado a ser pintada à mão, com outros dizeres, dessa vez sem o nome de João do Pandeiro. Os dizeres eram os seguintes: Mamulengo Riso do Povo / Fundado em 1957 e Restaurado em 1997 / Lagoa de Itaenga – PE / Fone: 36531881 / Mestre Zé

Divina²⁷¹ / o Mesmo Zé do Rogão (*sic*)²⁷² / 2004. Mantiveram-se o manto de maracatú e o painel pintado no Rio de Janeiro.

Porém, a placa trazia uma informação importante: “restaurado em 1997”. Com isso, Zé de Vina estaria marcando o novo momento de sua brincadeira, e se combinarmos o dizer com o painel carioca, está, coincidentemente registrando a data de início desta pesquisa. Por que marcar o ano de 1997? Depois da vinda ao Rio de Janeiro, processou-se definitivamente uma mudança no brinquedo. Não aquela que muitos prenunciavam como uma possível “descaracterização do brinquedo” e de “seu mestre mais legítimo”. Orquestrou-se sim uma dinâmica entre os novos contextos de circulação do brinquedo e um novo lugar para a “cultura popular” nesses últimos anos. E Zé de Vina beneficiou-se com isso. Nesses anos, viajou e tem viajado muito por todo Brasil, através de inúmeros projetos que se seguiram²⁷³. Também ao longo deste tempo recebeu diversos outros pesquisadores em sua casa, sejam estes curiosos, artistas, ou pesquisas de cunho acadêmico. Quase sempre recebe pessoas em sua casa, e em geral, compartilha desse saber com elas. Ele sabe que este compartilhar pode ampliar sua rede de relações e fazê-lo mais conhecido. Em nosso encontro, em 2004, ele estava diferente, aliás, o campo estava diferente. Havia sempre esta expectativa como pano de fundo, mas com uma diferença: há entre nós uma cumplicidade especial, que ele sabe bem reconhecer, fazendo sempre questão de marcar os ganhos adquiridos de sua relação com as “meninas do Rio”.²⁷⁴

Agora eu tou achando o brinquedo mais melhor e mais animado. Porque eu já tava com o pé da lama. Então quem me tirou da lama, pra eu levantar meu brinquedo foi Adriana, do Rio, a Nanda e o Gustavo. Porque se eles não têm dado essa força pra mim, o mamulengo já tinha... aqui de Lagoa de Itaenga, ele já tinha parado há tempos. Porque a minha vontade era parar. Quando o Zé Lopes foi pra lá e eu mandei ele tirar as fotos do mamulengo todinho, e mandei pra lá e disse: me diga às meninas que me compre esse mamulengo de todo jeito, já que eu não conheço elas... mas eu quero

²⁷¹ O nome de Zé de Vina pode aparecer escrito de inúmeras formas.

²⁷² Escrito com G, ao invés de J.

²⁷³ Projetos tais como o Riso da Terra, ou o SESI Bonecos do Mundo, que o levou para apresentações em várias cidades brasileiras, já apontado anteriormente.

²⁷⁴ Entrevista em lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

vender o mamulengo, que eu não quero mais. Então foi quando veio essa força, que a Nanda... o Gustavo teve aqui, verificou, assistiu minha brincadeira. Veio a Nanda também. E depois foi quando veio a Adriana e levantaram a moral do mamulengo. Quer dizer que agora eu estou brincando mais animado, porque eu estou com a força. O mamulengo está brincando mais animado. Porque nessas alturas, já saiu o CD, já saiu fita, foi televisionado... conheci esses lugares todinhos, de Rio de Janeiro, conheci de Paraíba, Belo Horizonte, Minas, aquele meio de mundo, então eu acho que foi através dela. E até aqui eu não vou dizer que as meninas do Rio me deu coice, tou muito bem satisfeito com elas.

Nossos materiais de pesquisa de campo, hoje mais do que nunca, podem ser desdobrados em produtos, como bem ressalta Zé de Vina, tais como a produção de CDs, para serem comercializados, e documentários, em virtude das novas conquistas tecnológicas, através de gravadores DAT, MD, câmeras digitais, além de um público significativo e ávido por estes conteúdos. Há, claramente uma nova ética para este pesquisador, em que as intenções e finalidades da pesquisa tornam-se relevantes e exigem acordos e contrapartidas. Há, claramente, expectativas por parte dos sujeitos da pesquisa, que ultrapassam as intenções de um trabalho acadêmico. Como lidamos com isso? Restam para nós as perguntas.

Atualmente a fronteira entre a pesquisa e o produto artístico é tênue, sobretudo no contexto pernambucano, onde essas relações são bastante complexas, tendo em vista que os fazeres artísticos de muitos grupos e pessoas estão apoiados na reelaboração de linguagens populares, como assinalei anteriormente. O movimento Mangue Beat complexificou ainda mais essas relações. Por exemplo, conversando com o cirandeiro João Limoeiro, de Carpina, sobre os cirandeiros da Zona da Mata, ele não se esquivou em citar o músico Siba, do antigo grupo Mestre Ambrósio, oriundo também no bojo do Mangue Beat. Siba, que já morou em São Paulo no auge do sucesso da banda, está de volta a Pernambuco, onde realiza um trabalho artístico e de pesquisa sistemáticos, contando com a participação de músicos locais em seus discos e shows, e conquistando o

respeito desses artistas, que praticamente o consideram como sendo também uma “artista tradicional”. Diz João Limoeiro:²⁷⁵

Adriana: João, qual outros cirandeiros os bons que você vê por aí?

João Limoeiro: Olhe, eu conheço muito cirandeiros. Bom, eu conheço Lia de Itamaracá, que é uma menina que sabe cantar ciranda, se dedicou a cantar ciranda. Conheço Siba, de Nazaré da Mata, que é do sul do país. Toda a família dele é de Recife mas ele vive mais no sul do país... que Siba é um pesquisador, é um artista de modo geral, e que ele apóia toda a cultura... Tem o Zé Dias, de Lagoa de Itaenga, que ele é daqui, mas hoje ele está em Lagoa de Itaenga... não vive mais exercendo a arte, porque ele tem o emprego dele. Mas é um bom cirandeiro. Tem Zé Galdino, de Buenos Aires, também, que é muito amigo meu... é um bom poeta, não é cirandeiro tradicional, ele é repentista... mas ele canta ciranda. E outros cirandeiros... Zé Gordo, de Recife. E o mito da ciranda, já está com Deus, que é Antônio Baracho. Sempre foi e o nome ainda continua, o mito da ciranda, Antônio Baracho.

Em relação à política cultural, muitos são os problemas enfrentados. Já em fevereiro de 1997 e agosto de 1999, durante a realização de trabalhos de campo para a pesquisa de mestrado, foi-me atribuída por parte dos artistas com os quais venho me relacionando ao longo deste tempo, através de meu papel de pesquisadora, a expectativa de ser inter-locutora em algumas negociações políticas entre eles e suas prefeituras de atuação. Sempre que estava em campo fui apresentada formalmente a prefeitos, vereadores, secretários de cultura e turismo, com o intuito de não só apresentar a pesquisa que estava realizando, mas também com a expectativa de intervir na atuação dos mesmos e suas políticas de incentivo cultural.

No trabalho de campo de 1999, fui apresentada a vereadores tanto em Lagoa de Itaenga, quanto em Glória do Goitá. Num dos encontros, fui apresentada ao vereador Lamartine, de Lagoa de Itaenga, que ocupava o cargo de secretário de Finanças e era filho do prefeito. Na conversa ele me agradeceu a oportunidade de divulgar a cidade de Lagoa do Itaenga no Rio de Janeiro. Sabia de antemão, através de meus inter-locutores,

²⁷⁵ Entrevista em Carpina – PE, junho de 2004.

que a prefeitura andava displicente em relação aos artistas populares do município e resolvi abordar esse assunto. Com sutileza, falei sobre a importância do mamulengo e as razões que me faziam viajar até sua cidade. Acrescentei que a prefeitura estaria desperdiçando a oportunidade de transformar-se na “capital do mamulengo”, seguindo o *marketing* cultural utilizado por outras cidades de Pernambuco, como “Olinda: capital do carnaval” ou ainda “Caruaru: capital do forró”. Seu Lamartine, porém, argumentava que o povo de sua cidade, seus eleitores, não queriam saber de mamulengo e que por isso os eventos privilegiavam grupos artísticos em evidência na mídia. Segundo suas próprias palavras, eram “estratégias de *marketing* político”. Os custos desses eventos promovidos pela prefeitura eram muito superiores aos dos contratos de mamulengo, de maracatu rural ou cavalo-marinho.

A mesma conversa tive com outro vereador de Glória do Goitá, que me foi apresentado por Zé Lopes. Para minha surpresa, recebi no fim do ano de 2001 um cartão de Natal da Prefeitura de Glória do Goitá, assinado pela então prefeita Fernanda Paes. O cartão é uma foto com o personagem Simão e outra, com Quitéria, ambos feitos por Zé Lopes, com os seguintes dizeres: “Glória do Goitá – Berço do Mamulengo”. A situação em Glória do Goitá se modificou muito nestes últimos anos. Credito este fato em parte pela capacidade de articulação do mamulengueiro Zé Lopes, cujo papel e personalidade analisei em outro capítulo, mas que considero como sendo a de um mediador privilegiado, por conseguir transitar bem entre os mundos sociais. Apoiado pelo Programa de Artesanato Solidário, projeto do governo federal implantado ainda na gestão de Fernando Henrique, e cujo coordenador é o pesquisador e bonequeiro Fernando Gonçalves Santos, o antigo mercado público de Glória do Goitá foi transformado, em 2002, num Centro de Revitalização do Mamulengo Pernambucano, a partir do Projeto “Mamulengo, o boneco brasileiro”.

Em 2004 tive uma importante reunião com o secretário de cultura e esporte Elias Francisco Barbosa, no Centro de Artesanato de Lagoa de Itaenga, inaugurado em 2003, em que estavam presentes: o cantador de viola Biu Tomás, Zé de Vina e outros cantadores de coco. Os artistas, desde que tinha chegado lá, queixavam-se que não haviam sido contratados para se apresentarem nos festejos juninos da cidade, que este ano, como sempre, trazia muitas bandas de forró eletrônico e brega, com cachês

altíssimos, em detrimento aos dos artistas da região. Também reclamavam que o secretário não apoiava os grupos como deveria, e que eles não vinham se apresentando no município, com exceção das festas da Mortuária e do Jerico, festejos tradicionais na cidade, e com apelo turístico apenas regional, e diziam, ainda, que uma porcentagem do cachê ficava com o secretário. Não tive como escapar da reunião, e foi-me impossível estar neutra nesta função, tendo em vista minha relação de muitos anos com Zé de Vina. Havia ali uma necessidade de usar meu “status” de doutoranda como autoridade para influenciar na questão. O conteúdo da conversa deste encontro foi o mesmo das outras situações já descritas, e o argumento do secretário baseava-se nos mesmos princípios de que o povo não se interessava pelas brincadeiras e que o que “renderia voto” seriam as bandas de forró e brega. Usando os argumentos de sempre, mas desta vez munida de meu trabalho de mestrado, tentei argumentar com o secretário no intuito de fazê-lo contratar os artistas, e também fiz a proposta de que a prefeitura investisse na execução de um inventário de brincadeiras da região. Obtive sucesso nos contratos, mas nada foi feito em relação ao inventário. O violeiro e repentista Biu Tomás fez uma análise dos problemas discutidos, avaliando a reunião que tivemos com o secretário:²⁷⁶

É. Você viu lá o ataque que eu fiz contra o secretário de cultura e esporte... Ele até, quando eu disse que a carapuça caiu na cabeça dele, porque eu acho que ele tem a culpa. O prefeito também tem. Foi quando eu lembrei a ele que eu disse que o prefeito, na campanha, ele fez a campanha dele em cima do ex-prefeito, dizendo que o ex-prefeito estava acabando com a cultura de Lagoa de Itaenga. E botou, na chegada da casa dele, perto da... chegando na casa dele, uma placa com os retratos de violeiros, de mamulengos, cavalo-marinho, de coquista, do coco de roda... de embolada, do coco de roda. Lá, uma foto com esses homens, eles pintaram e fizeram lá. Quer dizer, era pra agora em toda festa eu estar participando... O coquista de... do coco de embolada estar participando, o coco de roda, o mamulengo, o cavalo-marinho... e a ciranda... e o maracatu. Não, eles fazem aqui e não botam a gente. A cidade completou trinta e poucos anos de emancipação. Aí, qual era o deles, ou do secretário ou do prefeito? Chamar os cantadores, os artista da terra pra fazer a abertura da festa. Não chamaram

²⁷⁶ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

a gente. Eles não lembram da gente. Quer dizer, é falta de interesse. Eles têm a gente como uns miseráveis... mendigo, não sei o quê. Não se importam com a gente, a gente não é nada pra eles. Aí quando se fala de banda boa, como ele disse ali, aí eles se lembra, sabe chamar... gastar dez, doze... quinze, dezesseis mil, uma banda vem... porque é o preço das bandas boas. Eles chamam, pagam bem satisfeitos, mas não pagam a gente. E que dinheiro a gente cobra? Cinco é pouco. No dia que a gente cantou aqui, naquele salão onde a gente estava, eu cantei o quê? Quinze minutos: duzentos reais. Isso não quebra uma prefeitura. Porque, veja bem... aqui, de cantadores, agora atuando, só tem eu e o Biu Caboclo, e o Biu Caboclo é adversário político do prefeito. Então tem o Moacir como eu... quando eu cheguei... chama lá da terra, aí chama o Moacir. Duzentos reais. Vamos supor que o Zé de Vina cobrasse trezentos, seriam quinhentos... o cavalo-marinho, trezentos: oitocentos.... e a ciranda, trezentos: seriam mil e cem. E pra encurtar a história, pra arredondar o negócio, como diz o matuto, ele botava todo mundo daqui e gastava dois mil reais. Mas não bota. Se obriga a pagar quinze, dezesseis mil a uma banda. Que chega aqui de dez horas, começa de dez horas, onze horas, quando é duas vai embora e acabou-se: levou o dinheiro, dá tchau e passa, e vai embora. Como eu disse, não volta aqui, não paga imposto aqui, não faz política, não faz nada. Então eu acho que é uma displicência desse povo, tanto do prefeito como do secretário de cultura: não quer ajudar a gente.

Depois fui apresentada ao prefeito Carlos Vicente Arruda, o Carlinhos do Moinho, do PMDB, que me convidou para ser jurada no concurso de quadrilhas e que apoiou a minha pesquisa liberando Zé de Vina de seu serviço na prefeitura, para que ele me acompanhasse, e fornecendo gasolina para carro de Zé, durante a minha estadia, assim como o empréstimo do carro da prefeitura para andanças mais longas na Zona da Mata.

Como comentei anteriormente, esta mudança é realmente um fato que se combina com as novas perspectivas que a cultura popular vêm adquirindo nos últimos anos. Se pensarmos que nos anos 70 as brincadeiras populares sofriam perseguições políticas, como aponto no primeiro capítulo, esse novo espaço das brincadeiras populares é algo notável. A censura aos artistas ao longo da história é fato notório, assim como a

apropriação simbólica de manifestações populares para projetos pedagógicos de fundo político e de controle. Por exemplo, o Kasper Theater, o teatro popular de bonecos tradicional alemão — uma espécie de “mamulengo” no sentido estrutural dos elementos estéticos, dramáticos e cômicos — no período do Nacional Socialismo, o Kasper, que é também o nome de um personagem, foi apropriado para a realização de propaganda nazista. Posteriormente, durante o período comunista na parte oriental da Alemanha, foi-lhe atribuído funções pedagógicas, se transformando em instrumento educativo nas escolas (Kolland: 1997; Mortan: 2003; Vezinaud: 2005). Hoje está mais relacionado ao universo infantil, tendo seus aspectos popularescos e grotescos sido, em grande parte, estirpados²⁷⁷. Em entrevista a alguns mamulengueiros obtive muitos relatos sobre a necessidade de “moralizar” aspectos do mamulengo, em detrimento das apresentações em escolas. Esta “moralização” do brinquedo auxiliaria na obtenção de contratos.

O trabalho de campo de 2004 foi marcado pelo início da campanha eleitoral em Lagoa de Itaenga. O momento seria propício aos pedidos de favores e agrados aos políticos que prometem tudo para se eleger; nessa ocasião são oferecidos desde tijolos a contratos de mamulengo. Em todos os lugares o tema de conversas era basicamente a política. No dia 27 de junho de 2004 aconteceu a convenção do PMDB lançando o candidato Carlos Vicente Arruda à reeleição da prefeitura. Concorria com ele o ex-prefeito, candidato pelo PSB, Sebastião Menino. Pedi a Zé de Vina que expressasse sua opinião sobre os candidatos, e Zé teceu comentários tomando por base o atraso no pagamento de salários e de cachê do mamulengo. Zé estava apoiando a reeleição do prefeito Carlos Vicente, por conta das seguintes justificativas: a decepção com o antigo prefeito, Sebastião Menino, que atrasava os salários dos funcionários da prefeitura e demorava, ou não pagava as brincadeiras contratadas (quando ele deixou o cargo, ficou devendo cinco brinquedos). Para Zé, o tempo de Carlinhos do Moinho seria melhor porque não haveria atraso nos pagamentos e apesar do pouco apoio à cultura, o prefeito cumpriria seus tratos, dando apoio quando requisitado ou necessário. O que está em questão neste jogo de forças é: uma vez apoiando um candidato, a pessoa deve se afastar do outro, sob o risco de perder todas as benfeitorias conseguidas. Sendo assim, Zé estava

²⁷⁷ Mais informações sobre o Kasper, vide o apêndice I.

presente na convenção de Carlinhos, com seu mamulengo armado, junto com vários outros artistas, cirandeiros, coquistas, emboladores, repentistas e violeiros.

O mamulengo de Zé de Vina tem um personagem próprio para estas situações que é o Prefeito. Numa convenção, o boneco assume a personalidade do candidato apoiado e é usado para recitar sua plataforma, auto-elogiar suas realizações, e claro, atacar o outro candidato. O povo, e os correligionários ficam atentos às palavras do boneco, saudando e respondendo quando necessário. Quando o boneco se apresenta num contexto distante dos olhos dos políticos, ele assume outra característica, encarnando o estereótipo do político corrupto brasileiro, perdendo o mamulengueiro qualquer pudor em tecer suas críticas, como pude conferir no brinquedo de Zé de Vina em Apoti.

Interessante destacar que a relação enredo/improvisação, fixação simbólica/atualização, que estrutura uma brincadeira de mamulengo, centralizando a força e a inteireza dramática nas características dos personagens, facilita esta fluidez e a capacidade de adaptar-se às situações. Relações semelhantes também são verificadas em outras manifestações da região, como a ciranda, o coco de roda, o maracatu rural, os emboladores, os violeiros e os repentistas. Em todos estes estilos, a estrutura de uma estrofe fixa, que pode ser o próprio mote, ou servir de refrão, constituindo uma espécie de repertório, se combina a uma segunda que é improvisada, mas que deve combinar-se, e ser criada seguindo determinada regra de rima, conforme o estilo que estiver sendo cantado. Essa estrutura faz com que todas estas manifestações sejam eficientes na função da propaganda política, quando necessário. As rimas são usadas para louvar o candidato ou atacar o outro, sendo um importante instrumento de poder, quando algum cantador detém o microfone em suas mãos. Podemos observar estas relações nesse trecho de uma entrevista com João Limoeiro:²⁷⁸

Adriana: Que é saber entrar e sair?

João Limoeiro: Entrar e sair é o estilo da festa. Se é uma festa de São João, o camarada tem cantar alguma coisa relativo a São João. Se é uma festa de aniversário, tem que fazer uma coisa relativo a aniversário. Uma festa na rua, é dar boa noite ao

²⁷⁸ Entrevista em Carpina-PE, julho de 2004.

público, cumprimentando o público que veio fazer aquela ciranda, através de Fulano, Sicrano, que são os patrocinadores... E essa situação.

Adriana: E a ciranda funciona como? Tem uma parte de verso improvisado, né? E tem uma parte que se repete...

João Limoeiro: É, tem repertório. Tem o repertório... O cirandeiro que não tem repertório, não é cirandeiro. O cirandeiro, ele é irmão de um forrozeiro. O forrozeiro só sobe no palco se tiver repertório. E o cirandeiro que não tiver repertório, ele não é cirandeiro, porque tem o repertório e tem a criatividade. Aí, mistura uma coisa com a outra e dá tudo certo no fim.

Adriana: E como é que forma o repertório?

João Limoeiro: O repertório a gente escreve em casa. Escreve e decora. E a criatividade lá na rua, vai pela inspiração da noite, do dia, sei lá. No momento da apresentação. Porque tem momento que o poeta, o artista, ele não se inspira... Não sei, vem um problema de um lado, um problema de outro, e ele pode perder a inspiração. Mas se ele se inspirar, ele rende muito. Eu já saí de casa pensando assim: Ôxe, eu vou cantar o quê hoje, em tal canto. Quando chego lá, estouro. Já saí de casa doido pra cantar, quando chegou lá, negativo. É... O artista é como que fosse um atirador. O atirador tem dia que acerta numa tampa de uma garrafa, tem dia que ele acerta... erra numa parede. Essa situação.

Adriana: João, e a sua relação com a política? Você chegou a falar aí...

João Limoeiro: Sou contratado. Eu já fui contratado pelo senador Sérgio Guerra, quando foi deputado federal. Fui contratado pelo Palanque da Majoritária, aqui do Estado de Pernambuco... por vários deputados, usineiro... como Usina Petribu. E todos os grupos políticos da Mata Norte, prefeitos, vereador, esse povo tudo me conhece.

Adriana: E aí você improvisa fazendo propaganda?

João Limoeiro: Aí é um trabalho diferente... Aí quando eu vou pra um palanque político, aí o trabalho é diferente. Eu vou fazer política. O outro lado se dói um pouquinho, mas tem que ter paciência. Porque eu estou ganhando o meu cachê. Se o outro lado me contratar, eu também vou. Chego lá, eu vou dizer que ele é santo também. E o de cá não vale nada, é o satanás. [risos] É o meu lado profissional. Mas os políticos, eles têm isso aí como... como política mesmo. Faz do artista, político. Mas

ele tem que entender que o artista está ali ganhando o dinheiro. Você me contrata por, uma hipótese, dois mil reais, pra cantar no seu palanque, eu tenho que dizer que você é uma santa. Agora, lá do outro lado, eu tenho que dizer que o outro é o satanás. Ele não presta, ele não faz nada, ele não trabalha, ele desagrada o povo, ele é enrolão, mentiroso, velhaco... tudo isso sai. Quando eu saí pra acompanhar, ano passado, eu cheguei no palanque de Nazaré, aí... do meu lado, o calendário tem o apelido de porco, né? João no palanque do Porco. E o outro lado, o adversário, Raposa. Pra me pagar, não tinha um cirandeiro pra me superar, aí contrataram um repentista. Porque o repentista é muito criativo, pra me responder. E o nome do repentista é Zé Galdino. Eu no palanque do Porco contra o palanque da Raposa. E a Raposa, que o povo fala é Jaime. Aí eu disse: [cantando] O porco é pra alimento, pra festa de batizado/ Sendo cozido ou assado, dá conforto ao nordestino/ Raposa do rabo fino, quem falar nela eu me zango/ Raposa é pra pegar frango, já tem Jaime, Zé Galdino. Zé Galdino era o outro cirandeiro e Jaime era o político. Aí ele disse, mas me chamou de frango, não sei o quê. Eu... Olhe, é o esquema político. Isso é a crítica política. Mas que eu tenho muitas coisas bonitas pra cantar. Um dia inteiro, ou uma noite inteira. Que eu tenho mais de quinhentas composições. Eu faço um show hoje, outro amanhã. Eu posso repetir porque é aquelas músicas que o povo gosta. Eu tenho que repetir.

Difícilmente nessas ocasiões, o artista pode ficar neutro. Ou ele apóia um dos candidatos, ou desperdiça a oportunidade do jogo, arriscando contratos e perdendo dinheiro durante a próxima gestão. A relação de dependência com a política local é total, e os artistas passam a utilizar termos do universo dos espetáculos como “patrocinador”, por exemplo, numa espécie de “mecenato político-partidário”. Muitos destes contratos eleitoreiros são muitas vezes oferecidos gratuitamente pelos artistas ao candidato apoiado. Mas nem sempre. Como verifiquei, o poder do apoio de um artista local em tempo de eleição é fundamental e é reconhecido pelo candidato como uma importante fonte de votos, sendo muitos destes contratos financiados pelos próprios candidatos, que se preocupam em não perder estas vozes para o lado adversário. Pena Branca e Biu Canário, emboladores de coco traduzem bem essa relação.²⁷⁹

²⁷⁹ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

Adriana: Outro dia até, Biu Tomás trouxe uma fita pra eu ouvir, tinha uma parte que era de música, músicas normais, comuns, músicas falando de amor e tal... E uma outra fazendo campanha política. Como é que é essa relação com os políticos?

Pena Branca: Olhe, a relação dos políticos são... época de eleição, assim... aí eles procura nós pra fazer musga com o partido dele, e falando, envolvendo os nomes deles... cantando nos comícios pra ele, fazendo festa pra ele, eventos pra ele, reuniões... Então, o político está envolvido nisso, só é pra política... Então, tradição de São João... Aí a gente somos procurados demais porque a gente improvisa com o nome deles, e o povo vê aquele incentivo do cantador com o político, e muitos vai puxar faz gente... porque às vezes tem um comício que não tem ninguém, mas se bota uma dupla de repentista de pandeiro, aí naquele meio de mundo reúne duas, três mil pessoas pra escutar o poeta, entonce aquilo cresceu o poeta e cresceu o candidato, então todo envolvimento vem nisso.

Adriana: Biu...

Biu Canário: É, tá certo... O artista daqui do interior, o coquista, o violeiro, ele é muito procurado no período da política, porque eles sabem que a gente produz, né? A gente cria, a gente elogia o político, a gente faz aquele verso, aquelas musgas e não é tão caro como eles trouxessem uma banda lá de fora, né? Traz uma banda lá de fora, pode atrair muita gente, mas nem no nome do candidato não fala. E a gente cria aquelas musgas e sempre elogia os candidatos, e ele gosta... a gente somos procurados mais na época da política por causa disso.

Adriana: E qual é o valor do contrato na época de política e fora da época de política?

Pena Branca: Olha, pensando bem... na terra que nós mora, a rivalidade sempre nasce. Porque através do conhecimento da gente com o político, ele não paga o valor da gente ideal, mas lá fora a gente somos valorizados bem, e tamo em conta... Apresentação são quinhentos reais pra dupla, né? Inclusive, cada apresentação, né? Tem a duração de dez minutos, quinze minutos. Entonce aqui na terra da gente fica um pouco mais através da consideração também, que existe isso, né? Mas lá fora a gente somos bem pago.

Biu Canário: É, sempre nos lugares que nós moram, os políticos não pagam aquilo que a gente merece, né? Através do conhecimento... também a gente às vezes a gente precisa dele alguma coisa, ele ajuda a gente.

Assisti a inúmeras destas “cantorias comícios”. O coco de roda, por exemplo, uma dança muito popular na Zona da Mata, em que qualquer pessoa pode se juntar à roda, dançando sem parar e girando em círculo, tendo ao centro os coquistas, puxando e jogando versos, acompanhados por uma poderosa percussão de ganzá e bombo, se transforma nesses tempos em um “comício de roda”. Para o povo, a dança e o divertimento continuam aparentemente os mesmos. Para os artistas e os políticos presentes, cada improviso significa negociação, campanha, disputa, que poderá implicar em trabalho ou não para os próximos quatro anos.

Todos esses processos de negociação geram uma dependência de várias ordens. Os cavalos marinhos e os maracatus, por exemplo, precisam de apoio da prefeitura para a manutenção e confecção de suas muitas e detalhadas fantasias. Por serem grupos grandes, o proprietário do brinquedo não tem como arcar com os custos, muito menos seus integrantes. Seu Augusto, dono do cavalo-marinho de Passira toca neste ponto:²⁸⁰

Adriana: Seu Augusto, o quê que o senhor acha que é o cavalo-marinho?

Seu Augusto: Sabe o que é? Que eu acho assim um divertimento, é da cultura... eu acho mesmo que, essa mesma cultura, enquanto eu tiver com vida, também tou avisando meu filho... ele já não se interessa... quando eu digo: olha, meu filho, se é uma cultura... também bota gente... mas isso é uma cultura que ficou. Aí muita gente vai e pergunta: por quê, Augusto? Eu digo, desde o tempo dos meus avôs, que eu ia falando. Aí muita gente vai e pergunta, que eu sei que você vai perguntar pra mim, e aí vai a história. Enquanto foi que precisou... enquanto foi que principiou o cavalo-marinho, que eu sei responder. Eu digo, por quê? Eu não sei assinar meu nome. Principiou em trinta e oito, em 38. Cavalo-marinho, em trinta e oito. Foi em trinta e oito. Aí nós tamo em dois mil e dois... não é, dois mil e quatro. Às vezes eu tenho vontade mesmo de acabar... aí acaba com a diversão... já velho, esquentando cabeça

²⁸⁰ Entrevista em Passira – PE, junho de 2004.

praqui e pracolá, um quer de um jeito, outro quer de outro... o outro contrata um errado mesmo... certo, mas quando chega o tempo de pagar, passa... de pagar aqueles que trabalha comigo avexado atrás de mim, eu não tenho condição de pagar os bichinhos... adepois chega uma Prefeitura, ganha dois... no dia dez. E no dia dez vou com os bichinhos e não recebo. Nem no dia vinte. Aí fica tudo se afastando... uns, eu já tou perdendo uns... agora, não é por mim, é por causa do Estado. Eu trabalho pelos estados, mas... o Estado me pagando, eu pago todo mundo. E o Estado não me pagando, eu vou fazer o quê? Se eu tivesse condição, eu pagava todo mundo adiantado, todo mundo ficava bem satisfeito, né? Eu já tou quase pra dizer, eu tou com fim de acabar... aí quando eu falo mesmo, nas prefeituras... "Ah, seu Augusto, vamo botar a cultura pra frente. Faça uma cobrança num estado, numa prefeitura praqui, pracolá..." Eu digo, eu não sei pedir nada, a ninguém. Só sei pedir a Jesus. "Mas como é que o senhor faz?" Eu digo, com meu trocadozinho, eu vou comprar uma roupa, eu vou comer... Pra depois ninguém dizer assim: "Seu Augusto é uma diversão de cavalo-marinho porque foi a Prefeitura que deu... Foi Prefeito que deu, foi Vereador... foi Fulano que deu..." Não. Eu possuí pra mim e pra meus povo que trabalha comigo. Tudo é minha essas roupas.

Seu Augusto faz uma conexão entre esta atual dependência da prefeitura e do estado, com a crise das lavouras de algodão, a decadência da zona rural na Zona da Mata e o vertiginoso empobrecimento destes trabalhadores, em virtude da transformação desta paisagem social pela *plantation* açucareira. Viajando pelas estradas da Zona da Mata é notável a quantidade de antigos engenhos desativados, dando à paisagem um tom desolador de abandono. Neste trecho abaixo, seu Augusto fala do aparecimento de um certo “veneno”, que pode ser um indicativo da crise nas lavouras familiares e do cultivo tradicional, em detrimento dos grandes latifúndios e de uma agricultura de larga escala, com a utilização massiva de agrotóxicos. Em sua análise, ele compara esta época, onde os moradores tinham condições de contratar os brinquedos para se apresentarem nos sítios, em festas familiares, por exemplo, fato relatado por muitos artistas, inclusive por Zé de Vina, quando recorrentemente diz que brincava todos os fins de semana. Neste tempo, os convidados nas festas também tinham condições de dar trocados quando os artistas

“passavam o prato”, “rodavam o chapéu”, fato que agora, se tornou cada vez mais raro. Com a crise da agricultura, tanto os artistas quanto o público se encontram em uma situação financeira complicada, ampliando à dependência de outras formas de contrato, do apoio das prefeituras. Paralelo a este processo, temos a chegada e a popularização da televisão, que provavelmente vem ocupar o lugar de divertimento que antes era exclusivo dos brinquedos. Vejamos a análise de seu Augusto:²⁸¹

Adriana: Seu Augusto, e no tempo antigo? A Prefeitura não ajudava no tempo antigo. Como é que o cavalo-marinho sobrevivia?

Seu Augusto: Nós trabalhava pelo campo. Era melhor do que hoje em dia, trato de mil réis.

Adriana: Como é que era esse trabalho?

Seu Augusto: Sabe como era? Porque antigamente existia muito feijão, muito milho, muita fava, tinha muita saúde... tá entendendo? Muito algodão. Mas, de vinte anos pra cá, foi arriando, arriando... hoje em dia, o que é que se faz? A gente bota a cultura... Vai trabalhar na cultura. Aí chega na cultura, planta o milho, planta o feijão, planta a fava. Se não tiver o veneno, não agüenta. E dependendo vai trabalhar feito eu era criancinha, mas eu digo, chega. O velho meu pai, eu disse, chega. Aquele ali passa aquele lenço ali, amanhecia todo mundo... de manhã bem cedo, toma o seu, toma o seu, toma o seu... todo mundo voltava bem satisfeito. Hoje nós vamos contrato pelo Estado, e quando volta, volta de graça. Tá entendendo? Porque a Prefeita não paga na hora. E se a gente for fazer essa cultura lá por fora, ninguém quer. Logo outra. Que antigamente esse povo era tudo calmo, tudo aliviado. Hoje não. Hoje nós tamo brincando dentro de uma cidade, dentro da capital, com o coração desse tamaninho. Porque vai ver somente a violência, não é isso? A segurança de um lado, a segurança do outro... mas quando aperta, é um dismantelo. Já aqueles que se interessam, não podem. Por que não podem pagar um contrato? Que eles diz: "Por quanto pode me fazer um contrato aqui, Capitão Augusto, aqui pelo sítio?" Eu digo, meu filho, cansei de fazer brincadeiras pelos sítios, mas não acho mais pé. Por quê? Eu digo, por que não dá nem pra mim nem pra você, porque eu só vou por tanto. E se vocês passar o

²⁸¹ Idem.

prato, no terreiro, num arruma nem a despesa que vocês vão dar de comida a eu e meus pessoal. E a cana. Ele disse, é mesmo. Nunca mais que nós fez. Essa diversão por fora devia de existir...

Adriana: E antigamente era fácil?

Seu Augusto: Antigamente era fácil demais...

Adriana: Como é que era, me conta como é que era.

Seu Augusto: Sabe como é? Era assim, vamos dizer... E outra, é o sábado, o domingo e a segunda, era três dias. Não é que nem hoje em dia, não, que é de ano em ano. Ia fazer o cavalo-marinho... "Sábado eu quero cavalo-marinho..." Já tinha outro nas vezes. Dizia assim: "Ô, Fulano! Tu brinca sábado aqui, na casa do compadre, e no domingo bem pertinho. Eu quero também". E nisso nós ia. E quando nós voltava era a maior... era pra dizer que eles, tá entendendo? Amanheceu tudo bem, sábado tinha efeito, de quê? de meu ganhar mil reais pra dividir pra todos. Está ouvindo? Até as criancinhas chegavam...

Adriana: Mas conta mais. Aí chamava pra brincar, e aí?

Seu Augusto: Chamava pra brincar... Quando era de noite, aí ele dizia: "Olhe..." o dono da casa dizia assim, "Olhe, hoje ninguém peça nada a ninguém enquanto eu não passo o prato, hein". Aí nós deixava, botava aquela figura... botava, a gente passava o prato, quando passava o prato pra duas, três vez, dizia: "Eu já tirei a despesa de vocês, meninos. Agora o terreiro é de vocês, pode pedir sua arte, que vocês vão beber e comer e brincar". No outro dia o bodegueiro pegava, era nós mais moço, no tempo dos mil-réis, passava tonto... não pegava um só, o dono da brincadeira... O dono da brincadeira chamava, "Vem cá, Fulano... Toma a sua noite. Toma, Fulano, a sua noite... Toma, Fulano, sua noite... Toma, Fulano, sua noite..." Tudinho. Ficava tudo bem satisfeito, voltava tudo com um trocadinho no bolso. Aí o dono da casa dizia assim: "Agora a senhora sai, tem uma buchada dum bode ali pra gente almoçar..." Tá entendendo? Não era assim, seu Zé de Moça? [Zé das Moças responde que era].

Aí nós fomos almoçar, beber... fazia carga. Antigamente ia animais, era em animais, num jumentinho, ou num cavalo, numa bestinha alugada assim mesmo... era boi de um lado, cavalo do outro, boi do outro... E eu piquinho traquejando, e eu vou aprendendo, vamo... Tá entendendo? Hoje em dia, daqui pra ali, se eu não arrumar

um carro pra levar os meninos, sabe quantas figuras que vai? Nenhuma. Tá vindo a senhora? E o carro só vai se eu tiver com os dinheiros, com o papel na hora... Se for panhar por Prefeitura, diz logo: "Por Prefeitura, Capitão? Num vou lá não. Que a Prefeitura demora a lhe pagar, você vai demorar pagar a mim também".

Outro sintoma desta transformação econômica afetando os circuitos das brincadeiras é o aumento da violência nas áreas rurais mais isoladas. O perigo é grande nas estradas, constituindo um problema para os brincantes que retornam de madrugada para suas casas. Seu Dionísio, do cavalo-marinho de Feira Nova, comenta este problema:²⁸²

Naquele tempo, nós brincava mais em sítio porque não tinha violência. Era muito pouca violência naquele tempo. O cabra chamava a gente pra brincar na casa dele, ia. Quando a gente chegava lá, pra gente brincar dava trabalho... era obrigado de estar o Caroca, o Mateus... abrindo aquela roda bem larga, pra gente rodar, pra ficar bem bonitão e ficar bem espaçoso pra gente brincar. E hoje em dia isso ninguém quer na casa dele mais, porque se sai de casa, fechar a porta pra ir no brinquedo... quando chegar, não acha nada dentro de casa. É ou não é? Hoje em dia tá nisso, tal e coisa. Quer dizer que acabou-se cavalo-marinho devido isso. Mas de primeiro... Oxente! Teve um tempo mesmo que nós brincamos quatro noites, uma em cima da outra, sem parar. Hoje em dia quando vai brincar uma... é uma dificuldade maior do meio do mundo, porque ninguém quer. "Rapaz, vamos fazer um cavalo-marinho pra gente brincar?" "Não quero, não... Tu não tá vendo a violência como tá?" Se vai pro terreiro da pessoa, não vai respeitar o dono da casa, vai brigar. Pronto, aí vai-se acabando o cavalo-marinho. É isso, o daqui é isso. A gente rodamos, em Cachoeirinha, pela festa. Rodamos aqui... Foi numa festa também, que teve uma festa. Não foi? Acabou-se. Tá guardadinho, ninguém brincou mais. Brinca de ano em ano, agora. De tempos em tempos. E tem folgazão, a gente tem folgazão... Tem folgazão aqui, um só... brincar por dois ou três.

²⁸² Entrevista em Feira Nova – PE, julho de 2004.

Em grande parte dos depoimentos podemos notar que os artistas referem-se a seus fazeres como “cultura”. Logo que cheguei a Lagoa de Itaenga, em 2004, notei um fato que viria a se confirmar depois com o título proposto por Zé de Vina para a pesquisa do mapeamento de rede que realizamos: “Zé de Vina e seus companheiros da cultura”. Nos trabalhos de campo anteriores a palavra “folclore” era bem mais utilizada pelos mamulengueiros e artistas, e obtinha múltiplos significados. “Folclore” ou “Flocor”, como muitas vezes ouvi, era uma palavra que poderia ser utilizada numa conversa entre um mamulegueiro e um pesquisador, para explicar a natureza do mamulengo. Ou para definir o tipo de apresentação realizada num contexto turístico, ou um contrato para brincar numa festa paga pela prefeitura, como vimos. Essa definição também indicaria o tempo de duração de uma brincadeira neste contexto, exatos 50 minutos. Por outro lado, apresentações chamadas de “brincadeiras nos sítios” ou ainda de “tradicionais” por estes mesmos mamulengueiros definiriam uma outra forma de brincar, um outro tempo de duração da apresentação, a noite toda, um outro público, e a indicação de um circuito apto à recepção do mamulengo, mais familiarizado com o universo. Alguns anos se passaram, e neste trabalho de campo de 2004, notei que a palavra “folclore” havia desaparecido. Na verdade ela havia sido substituída por outra, “cultura”.

“Cultura” é hoje uma categoria muito usada na região e entendida de uma maneira específica. Incorporando o termo “cultura” ao seu discurso, o brincante estaria colocando seu fazer num status mais elevado. Afinal a “cultura é um bem”, a “cultura é aquilo que é nosso”, a “cultura somos nós”, a “cultura é do povo”, o “artista é a cultura”. E temos que “valorizar a cultura”. E claro, as negociações e relações entre os artistas e a secretaria da “cultura” ou a secretaria “das culturas”, de seus municípios e de outras localidades poderiam ser ampliadas, se todos compartilhassem dessa mesma idéia de “importância ou valor cultural”. Não me espantaria o fato de em alguns anos, talvez, a palavra “cultura” ser substituída pela expressão “patrimônio²⁸³ imaterial”. Mas importante assinalar que

²⁸³ Diz Gonçalves (2005: 16), na nota 7: “Do ponto de vista das ideologias das modernas sociedades ocidentais, a categoria patrimônio tende a aparecer com delimitações muito precisas. É uma categoria individualizada, seja enquanto patrimônio econômico e financeiro, seja enquanto patrimônio cultural, seja enquanto patrimônio genético etc. Nesse sentido, suas qualificações acompanham as divisões estabelecidas pelas modernas categorias de pensamento: economia, cultura, natureza etc. Sabemos, no entanto, que essas divisões são construções históricas. Podemos pensar que elas são naturais, que fazem parte do mundo. Na verdade, resultam de processos de transformação histórica e continuam em mudança. A categoria patrimônio, tal como ela é usada na atualidade, nem sempre conheceu fronteiras tão bem delimitadas. Em

este é um de muitos exemplos que apontam para o caráter processual dinâmico do mamulengo, como se estivesse em permanente construção, em permanente re-significação. Além é claro de ressaltar aquilo que venho tentando demonstrar como sendo um contexto contemporâneo para este tipo de saber e, por conseguinte, das pesquisas em cultura popular. Vejamos alguns desses discursos, por exemplo, na fala de Zé de Bibi:²⁸⁴

Três cavalo, eu já vou vendendo... Não querendo mais brincar. Mas eu nasci pra cultura. Porque se eu nascesse pra outro plano, eu não tava na cultura do cavalo-marinho. Eu tinha que ter outra coisa, viu? Mas eu fiquei nisso, apaixonei a cultura de cavalo-marinho e voltei novamente. Vendi. Ficaram me xingando, porque só achava que expressões pra representar na cultura eu... Voltei de novamente. E nesse eu tou, agora eu morro e fica aí os bagulhos, eu não vendo mais. Nem vendo nem empresto.

Nesse caso, Zé de Bibi enfatiza o valor do cavalo-marinho como sendo um bem cultural. Já nessa fala do embolador de coco, Pena Branca, notamos uma incorporação do valor da cultura como “ciência”, provavelmente inspirado em trabalhos de pesquisadores:²⁸⁵

Adriana: E quê que vocês acham assim, como é que vocês acham que nasceu a cantoria?
Pena Branca: Eu tenho pra mim que nasceu a cantoria, a cantoria veio da ciência. A ciência cultural que pode dizer, né? Porque existe ciência pra cientista, e outra coisa, e tem que ter a ciência cultural. Então eu acho que nasceu da ciência. E da cultura quem toma conta são os emboladores.

Edilson também se apropria da idéia de cultura para defender a importância do seu brinquedo, exigindo ser respeitado como artista:²⁸⁶

contextos não modernos (e mesmo em contextos específicos das modernas sociedades ocidentais), ela tende a assumir formas totais, incorporando amplas dimensões cosmológicas e sociais, exigindo assim o seu entendimento como ‘fatos sociais totais’ (Gonçalves, 2003b)”. Para uma melhor apreciação das discussões a cerca do patrimônio imaterial, vide ainda Gonçalves (2002).

²⁸⁴ Entrevista em Lagoa de Itaenga - PE, julho de 2004.

²⁸⁵ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, junho de 2004.

²⁸⁶ Entrevista em Passira – PE, junho de 2004.

(...) o certo mesmo tem que ser duas baianas, não é? Nosso cavalo-marinho é azul e vermelho, entendeu? Mas pelo enquanto só temos ela de talento de artista, agora por hora só temos ela... nós fumo botar uma baiana nova pra brincar com ela, mas na realidade, o policial militar chegou a proibir a meu pai de pôr os paus aqui... por causa que eu cheguei, e ia descarar o policial, ia perguntar a ele por quê, se é nossa cultura. Não se pode desfazer disso, porque nós tem que começar de pequeno, pra nós pra frente mostrar quem a gente somo, ser um talento, ser um artista... Então, a polícia militar proibiu meu pai organizar duas mocinhas de doze anos, para se formar nossa brincadeira junto com elas. Que, já que ela é mais de idade, ia ser como uma professora, entendeu? Porque ela é artista, ia ser como uma professora... E o policial não aceitou, acharia que era um crime nessas horas. Mas pra ele é crime, mas eu queria dizer pra autoridade, não desafiando a autoridade, eu quero dizer a ele que consciente aqui isso é uma cultura, isso é uma brincadeira de respeito, isso é uma brincadeira de casa de família, que isso não é uma brincadeira qualquer, não. Isso é uma brincadeira que se brinca em todos lugar, em qualquer lugar, entendeu? Mas com grande respeito, com grande carinho, com tudo em cima da vida. Não é simplesmente dizer o policial, brincador meu vai brincar armado? Não se brinca. Armado não vai se brincar. É desarmadinho, entonce o policial trabalhe com quem tiver assistindo perto também, para com o que ver se não consiga ninguém armado... porque é que está trazendo a violência, o medo de nós brincar às vezes, de nós brincar em vários lugar estranhos, né? Às vezes é isso, porque a violência é grande e lá vai, né? Não acontece com a gente, mas pode acontecer com outros qualquer, né? Então a militar deve tomar a providência disso aí. Mas não empatar, nós chegar assim e botar uma menina de doze anos, treze anos, isso é uma brincadeira de cultura. Assim, eles poderia proibir também o pastoril, não era, das crianças brincando, não era isso? Eu acharia que isso aí é uma falha deles, fazer isso. Então, através disso, nós tamos com essa baiana, já com ela de idade... mas que mesmo com ela de idade, ela é uma artista de talento, uma professora, não é?

E Zé de Vina enfatiza a conexão entre a cultura e a política.²⁸⁷

²⁸⁷ Entrevista em Lagoa de Itaenga – PE, julho de 2004.

Porque aqui nessa região nossa, a cultura daqui é entranhada com a política... não vai nunca. Aqui não vai nunca. Esse mamulengo meu vai porque em primeiro lugar eu confio em Deus, segundo que eu trabalho: se aqui não der, aqui mesmo eu tenho um político que passou quatro anos aqui meu mamulengo não brincou, mas eu não parei... eu brincava direto, e quando eu ia brincar aqui em Feira Nova, primeiro eu dava um balão... carregava o mamulengo dentro de Itaenga e dava uma volta com o mamulengo carregado pra mostrar que eu não estava brincando na prefeitura, mas tinha lugar de eu brincar. Então, foi quatro anos que eu brincava em Feira Nova, Chã de Alegria, mas aqui não. Então agora, com esse Prefeito, ele apoiou, o mamulengo está brincando. Aí se ajunta aquela política, e a brincadeira não pode... porque se não existisse essa tal de política dentro das brincadeiras de Lagoa de Itaenga, dentro das brincadeiras de Glória, se não existisse isso... Porque você quando chegar no Rio de Janeiro tira a prova, que é o lugar mais que tem cultura... o lugar mais que tem brincadeira funcionando, é aqui no Pernambuco. Mas sendo, procurando a Zona da Mata.

Zé Lopes demonstra ter consciência do novo interesse pela cultura.²⁸⁸

Adriana: Zé, como é que você vê a transformação do mamulengo nos últimos anos, aí? Que melhorias você acha que o mamulengo teve?

É, aqui em Glória, Fernando Augusto junto com o Sebrae e a Comunidade Solidária abriu o Centro de Revitalização do Mamulengo, né? Em busca de novos mamulengueiros, e pessoas pra confeccionar e aprender manipulação de boneco... E eu acho que, com isso, esse trabalho, possa ser que surjam novos mamulengueiros, e a procura também pela televisão, pelos jornais... em busca dessa cultura, eu acho que tá melhorando.

Adriana: Se você tivesse que falar algumas coisa pra melhorar, o quê que você falaria? O quê que é preciso, ainda?

²⁸⁸ Entrevista em Glória do Goitá – PE, julho de 2004.

Zé Lopes: Não, precisa os políticos não pensar na verba que vem pra cultura... não pensar deles embolsar, né? Tirar pra eles fazer as farras deles, comprar os carros novos dele, e fica as pessoas que trabalha, que tenta levar a cultura, a história... A história, coisa que a gente sofre pra manter, que é a cultura, a história. E eles não liga pra isso. Só fica dizendo que vai incentivar a cultura, vai incentivar essa coisa, dar apoio, mas não, a verba quando vem eles comem toda... As pessoas quando vêm conhecer a história, a cultura do país, a cultura das cidades tá tudo defasada, que as pessoas que trabalha nela não pode se manter, não pode apresentar o que é bom pra o povo.

Por último Zé de Bibi faz a sua análise evocando a legitimidade da cultura brasileira:²⁸⁹

Adriana: E era melhor pra arrumar contrato antes, ou agora?

Zé de Bibi: Não. Antes, todo mundo preferia. E corria atrás de cavalo-marinho. Hoje ninguém corre mais. Hoje, corre atrás de banda A, banda B, banda Z, banda num lado peste... e ninguém sabe o que é que vai, né? É banda da qualidade. E é a coisa também do mamulengo, cavalo-marinho, coco-de-roda e ciranda, ficam de um lado. Agora, é interesse de quem? Dos políticos. Que acha que aquelas bandas do povo do brinco, da bunda mole sossegue mais do que uma cultura brasileira, então é pra lá. Eu tou na minha, eu nem me ofereço, nem vou atrás de ninguém pedir uma noite de brinquedo... Todo mundo sabe que eu tenho essa cultura aqui, tenho esse cavalo-marinho. Sou é muito bem trabalhado, sei muito bem me representar, se me procurar, eu assumo o trabalho... se não procurar, eu fico aqui. Só isso que eu falo.

Enfim, o que verificamos aqui caracteriza a processualidade do mamulengo e de outras brincadeiras, em suas constantes re-significações e adaptações aos novos contextos e à contemporaneidade. Mas como venho procurando enfatizar, todas as partes estão implicadas nessas dinâmicas, sejam elas os próprios artistas, o público, os poderes locais e, principalmente, o pesquisador. A rede é ampla e se conecta de muitas formas.

²⁸⁹ Entrevista em Lagoa de Itaenga, julho de 2004.

Capítulo 6: Considerações finais.

Mateus! Vamos dar um bravo à dona da casa! Bravos do dono da casa! Bravos da dona da casa! Bravos do pessoal que assistiu a nossa brincadeira! Bravos do pessoal que pagou sorte! Bravos daquele que num pagou! Bravos da moça! Bravos da solteira! Bravos de todo mundo! Rapaziada todo bom dia, boa noite e boa hora! Se a minha brincadeira num saiu de agradar, vocês queiram me desculpar, porque nossa brincadeira num será como cinema, num será como teatro, num será como outras brincadeiras qualquer, mas dá para entreter até o dia amanhecer de verdade. Todo mundo cooperando, adonde tem dinheiro, mulher e gente, que bota o samba pra frente! Mateus! Boa noite! Até mais tarde! Até para o ano! Felicidade para todos! (soa um acorde da sanfona).²⁹⁰

Com estas palavras, Zé de Vina encerrou mais uma brincadeira. Assim como ele tenta nesta despedida destacar a singularidade do mamulengo, diferenciando-o de outros divertimentos, procurei nesse trabalho realizar uma etnografia deste brinquedo, enfatizando suas particularidades, aquilo que o diferencia de ser classificado apenas como teatro de bonecos. Para revelar as especificidades procurei analisar sua processualidade através dos elementos e conteúdos que o compõem em diálogo permanente com o mundo e o tempo que o cerca. Na realização destes objetivos, minha intenção foi ressaltar e colocar em evidência os atores que dão sentido ao mamulengo, construindo minha etnografia guiada e amparada por Zé de Vina e sua rede de artistas.

Isso não seria possível sem o envolvimento e o apoio de Zé de Vina, que durante esses 10 anos permaneceu ao meu lado confiante e consciente do trabalho que vim realizando. A troca que se estabeleceu entre nós é, possivelmente, das mais marcantes na minha trajetória profissional e pessoal, transpassando meu trabalho de mestrado e doutorado. Este já seria um motivo, mesmo que subjetivo, para construir essa etnografia a partir desta perspectiva de inclusão e visibilidade desses atores. Um outro motivo seria a própria necessidade de na produção de estudos como esse, ter como finalidade revelar e

²⁹⁰ Encerramento de uma brincadeira de Zé de Vina, registrada em agosto de 1999, em Lagoa de Itaenga - PE.

conhecer práticas e saberes como os do mamulengo, porém sem perder de vista uma abordagem ética que dê conta da necessidade real de nossos interlocutores, implicando em um relativo grau de envolvimento e compromisso do pesquisador e uma atenção às contrapartidas e interferências que pesquisas desse âmbito nos exigem.

Atrelado a estes desejos e necessidades, procurei tratar o mamulengo dentro de uma perspectiva contemporânea, de caminhos ainda incertos, mas em desenvolvimento, em experimento, no sentido de buscar diálogos mais eficazes com este tipo de manifestações. Hoje as discussões a cerca da cultura popular e do patrimônio imaterial encontram lugar não somente dentro das universidades, através de suas abordagens nas mais diversas disciplinas, mas também atingem políticas culturais mais amplas, através de mecanismos de apoio e salvaguarda destes saberes, tentando encontrar soluções para a inclusão e valorização destas práticas. Nesse sentido procurei ser fiel a meu objeto, não no sentido de dar-lhe coerência, mas sim em abordá-lo em sua incoerência, sua variabilidade e multiplicidade de sentidos. Esta tese procura revelar o sentido assimétrico do mamulengo.

Nessa busca de entender o que é o mamulengo, para voltar a pergunta feita na introdução deste trabalho, percebo que essa multiplicidade de sentidos, de re-significações dependendo de onde estamos abordando, como estamos observando e quem a está atribuindo, é o que o define. É através desta complexidade que, talvez, possamos contribuir para a ampliação e direções a serem tomadas em estudos destes tipos de manifestações. Assim, acredito que esta etnografia é também uma proposta, um exercício, uma tentativa de encontrar uma maneira, ou maneiras de abordagens destas questões, para assim colaborar com perspectivas de políticas culturais mais amplas que pretendam dar conta da diversidade deste tipo de conhecimento e de seus atores no Brasil. Nesse sentido a antropologia, através do instrumental etnográfico tem, acredito, mecanismos potentes para a compreensão e análise destes objetos, porque tenta revelar o sentido interno destas práticas, a lógica de seus atores.

Pela complexidade da pergunta que me proponho a responder neste trabalho, o que é o mamulengo, sei que não foram esgotadas todas as implicações e infinitas possibilidades de respostas. Aqui, me propus a um recorte, onde elegi temas que me pareceram abrangentes no sentido de cercar o mamulengo em questões que escolhi como

fundamentais. São elas: a relação do mamulengo com o contexto sócio-econômico da Zona da Mata pernambucana; a relativização da minha autoridade como etnógrafa; a construção de uma rede artística centrada em Zé de Vina; o compartilhar de convenções por um grupo amplo de atores, refletido na multiplicidade de manifestações artísticas e culturais da região; os processos de aprendizado para uma pessoa tornar-se mamulengueiro; a revelação e a problematização de categorias e noções específicas do mamulengo; a identificação de um *corpus* coeso de elementos técnicos, estéticos e de conteúdos que constituem o mamulengo e o diferenciam do universo mais amplo do teatro de bonecos; processos múltiplos de negociação e legitimação do mamulengo; relações com políticas culturais mais amplas; contraponto com novos contextos, novos circuitos; relação com a contemporaneidade, dinamismo e variabilidade.

Como esta etnografia é também um recorte, acredito que outras escolhas teriam contribuído no enriquecimento das questões percorridas, e quem sabe, apontar outras também relevantes para o entendimento mais amplo não só do mamulengo, mas de outras manifestações da Zona da Mata. Um exercício que poderia ser bem interessante, e que me proponho ligeiramente no apêndice I deste trabalho, seria a comparação do mamulengo com outras formas populares de bonecos tanto no Brasil, como o João redondo, do Rio Grande do Norte, ou o Babau, da Paraíba, quanto outras formas teatrais no mundo. No apêndice I escolhi três formas muito interessantes, o Wayang javanês, o Kasper Theater alemão e o Punch and Judy inglês. Um exercício comparativo poderia ser estimulante não só através do estudo de conteúdos e elementos técnicos e artísticos semelhantes, mas também em relação às abordagens teóricas a que estes tipos de teatro foram submetidos, e principalmente, como são pensados e como atuam dentro da dinâmica contemporânea. Acredito que muito haveria a ser dito através dessas contribuições, especialmente por serem formas teatrais valorizadas e incluídas na historiografia teatral de seus países de origem, fato que ainda não se verifica no Brasil. E talvez por isso, possamos nos inspirar pelas críticas e metodologias aplicadas nestes estudos, para contribuir para o desenvolvimento de nossas abordagens e análises destas manifestações, que no Brasil, nos oferecem um campo vasto e diversificado de possibilidades.

É difícil concluir um trabalho como este, pois tudo o que eu poderia ter dito já está dito, e quando chegamos até aqui, verificamos que ainda havia muito a ser dito.

Poderia fazer como diz o poeta²⁹¹: “Repetir repetir — até ficar diferente”, mas prefiro confiar nas páginas anteriores. Assim, espero que as trilhas permaneçam abertas e que possam ser percorridas muitas vezes, e que outras possam ser criadas. O campo para estes estudos é amplo, de possibilidades múltiplas, afinal a arte é como a própria vida, coerente e incoerente, única e diversa, autoral e coletiva, mas sempre imemorial, e nunca termina. Agradeço aos leitores que até aqui chegaram, e me despeço da mesma forma que aqui cheguei, através de Zé de Vina²⁹²:

Terminamos. Isso aí foi somente duas horas de chocaio tampado, e hora e meia de chocaio tampeide. Pode guardar a batucada.

²⁹¹ Manoel de Barros, no poema, Uma didática da invenção, III (Livro das Ignorãças. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994: 13)

²⁹² Ouvir faixa 15 do CD em anexo.

APÊNDICE I: Relações entre o mamulengo e outras tradições de bonecos populares.

Uma associação que se faz ao mamulengo tem sido a sua relação com a *commedia dell'arte*²⁹³ italiana. Autores como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Altimar de Alencar Pimentel fazem ligações entre o que se destinou chamar de “personagens do populário nordestino” com essa tradição cômica teatral. Borba Filho (1966:113), por sua vez, faz comparações entre a estrutura desses tipos de teatro:

“O espetáculo, como acontece com o de todos os mamulengueiros é, na sua maior parte, improvisado. É claro que ele tem um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contato do teatro de bonecos com a commedia dell'arte”.

Indo além, compara a própria rigidez expressiva dos bonecos com as antigas máscaras:

“Num mamulengo nada é verdadeiro, a começar pela própria figura da qual se vê apenas a metade do corpo e, menos do que isto, somente o rosto, porque já se sabe que o seu corpo é constituído pela mão do mamulengueiro; a constituição do seu rosto: madeira, papelão, massa, onde o olhar é fixo, imóvel, reminiscência das máscaras do teatro grego, das atelanas, da commedia dell'arte” (Borba Filho, 1966: 127-128).

No prefácio de *A pena e a lei* (Suassuna, 1971: 20), Sábato Magaldi analisa a construção dos personagens de Ariano Suassuna com a mesma referência comparativa:

“A pena e a lei é uma sùmula do teatro. Síntese de fontes populares e de exigente inspiração erudita, ‘Commedia dell’Arte’ e

²⁹³ Segundo Pavis (1999: 61): “A *Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII (segundo C. MIC, 1927) que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* – a *arte* significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Não se sabe ao certo se a *Commedia dell'arte* descende diretamente das farsas *atelanas** romanas ou do mimo antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida a etimologia de *Zanni* (criado, cômico) que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão da atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (1502-1542), prepararam o terreno para a *commedia*.”

auto sacramental, sátira de costumes e arguta mensagem teológica, divertimento nordestino e proposição de alcance genérico, herança de valores tradicionais e saída para uma vigorosa dramaturgia coletiva, história concreta e vôo para regiões abstratas, mamulengo e metafísica, a peça inscreve-se, sem favor, na vanguarda incontestável do palco moderno”.

Em Alcure (2001), procurei também estabelecer associações deste tipo aplicando-as às farsas atelanas²⁹⁴ e a *commedia dell’arte*. Na época fui impulsionada a escolher estas formas teatrais como objeto de comparação, pois percebia semelhanças estético-estruturais, muitas vezes não identificáveis à primeira vista, entre elas e o mamulengo, características estas, listadas por Jacobbi²⁹⁵ (1956: 19), em análise da influência da *commedia dell’arte* na obra de Carlo Goldoni:

“presença das máscaras; tradição dos enredos (contínua repetição e readaptação de determinadas histórias, como a dos dois gêmeos, a do velho avaro burlado e roubado por uma moça); pornografia; mistura entre linguagem literária e gíria popular; valores rítmicos de representação, com abundância de gestos típicos, movimentos dançados, tendência ao ballet”.

Procurei fazer um estudo de personagens catalogados em levantamentos que realizei no mamulengo de Zé Lopes e de Zé de Vina, identificando o artesão dos bonecos, com quem aprendeu determinada passagem, descrevendo e analisando estes personagens, e quando possível, estabelecendo relações entre estes personagens e outros pertencentes a estas duas tradições citadas acima. Nesta análise, também considerei a dinâmica criativa das “tradições”, enfatizando a particularidade de cada mamulengueiro. Procurei estabelecer comparações quanto às características de cada personagem, sem pretender

²⁹⁴ “A farsa ou fábula Atelana, originária da cidade de Atela, na Campania, nos interessa neste esquema de estudo porque seus atores acabaram assumindo papéis fixos. Tornaram-se estilizações de tipos definidos, criando a primeira galeria de personagens pré-formados de que temos notícia na dramaturgia ocidental. Em função deles o espetáculo se desenvolvia a partir de entrecos singelos. Tal processo terá farta descendência – o mais nobre e conhecido representante é a *Commedia dell’Arte*, com sua galeria de tipos eterna e universal” (Rocha Filho, 1986: 32)

²⁹⁵ Cenógrafo, diretor e teatrólogo italiano, Ruggero Jacobbi chegou ao Brasil no anos 50, junto com um grupo de encenadores italianos, que segundo a historiografia do teatro brasileiro, teriam sido responsáveis pela modernização do nosso teatro. Jacobbi é um dos pioneiros a trazer para o Brasil o conhecimento desta forma teatral conhecida como *commedia dell’arte*.

responder a questões de origem, historicidade, ou supostas migrações desses tipos para o Brasil. Procurei concentrar-me na idéia de que não apenas o contexto próprio ao mamulengo, mas, sobretudo, a dimensão autoral de cada mamulengueiro produzem características similares de construção dessa tipologia tradicional, sempre atenta a uma diversidade de possibilidades de construção, não identificáveis, talvez, imediatamente.

Hoje considero este exercício complicado, tendo em vista as distâncias temporais e contextuais, além da imprecisão e das discordâncias que ainda recaem sob os estudos da *commedia dell'arte*. O exercício não foi em vão, apesar de perceber que ele tenha gerado imprecisões como, por exemplo, suposições de descendência de personagens com referência a uma matriz européia, deixando em segundo plano a complexidade das conseqüências do processo colonial brasileiro. Parece-me que opções metodológicas como esta tendem a manter invisíveis os atores dessas formas teatrais, transformando-os em meros reprodutores de algo identificado como uma “tradição” que pairaria no “inconsciente” de todos nós. Em outras palavras, essa opção reificaria a idéia de cultura como algo intocável, nos fazendo esquecer o seu aspecto inventivo, de conceito antropológico.

No entanto, a comparação na antropologia é um exercício possível de ser realizado, quando a escolha dos elementos a serem comparados é criteriosa. Por isso optei em fazer uma breve incursão a outras formas populares de teatro, especificamente de bonecos, ainda em atividade pelo mundo. Algumas destas formas se prestaram mais ao exercício que outras, e determinados elementos suscitaram diferentes tipos de comparações. Dentre elas, me pareceu haver férteis relações com: Kasper Theater (Alemanha), Wayang (Java), Puppi (Sicília, Itália); Bunraku (Japão); marionetes e sombras chinesas, marionetes africanas, Punch and Judy (Inglaterra), Guignol (França), Bonecos de Santo Aleixo (Portugal), Karagoz (Turquia) e Ramayana (Índia). Pude conhecer um pouco dessas formas teatrais através de vídeos²⁹⁶, de uma vasta literatura

296 Em abril de 2006, consegui uma bolsa do Institut International de la Marionnette para pesquisar durante um mês em seu centro de documentação, em Charleville-Mézières, França. Nessa pesquisa encontrei vasta literatura sobre teatro popular de bonecos (vide a bibliografia desta tese), além de interessantes materiais em vídeo. Durante este período tive a oportunidade de ter duas reuniões com a Sra. Margareta Nicolescu (Presidente da Comissão de Publicação e Comunicação – UNIMA). Nestes encontros pude expor minha pesquisa e receber comentários críticos valiosos da Sra. Margareta, principalmente em relação à produção contemporânea de teatro de bonecos. A decisão de ir pesquisar no instituto decorreu de conversas com o co-orientador desta tese, Dr. Jürgen Golte, professor do LAI - Lateinamerika Institut da

específica para cada um desses teatros, e ainda, sobre a historiografia de teatro popular de bonecos na Europa²⁹⁷, além de diversos estudos histórico-sociológicos e análises contemporâneas sobre essas formas teatrais na África²⁹⁸ e no Oriente²⁹⁹. Muitos desses trabalhos foram produzidos em departamentos de ciências sociais e antropologia, ou de estudos asiáticos, e ainda em institutos de folclore. A maioria dos enfoques são as transformações destas formas teatrais na contemporaneidade, sem perder de vista os aspectos tradicionais dessas manifestações, ou por exemplo, a relação com o islamismo, com o turismo, com o colonialismo, etc.

Para não me perder neste vasto mundo, escolhi três casos para serem brevemente analisados neste trabalho: o Wayang, o Kasper Theater e Punch and Judy. Os elementos pinçados para a análise foram: observação de repertório de cenas e passagens; elementos estético-estruturais; estratégias de adaptações e transformações na contemporaneidade. A intenção não é estabelecer uma conexão entre essas formas teatrais e o mamulengo, mas sim observar dentro da particularidade de cada uma delas, aquilo que poderia ser estendido ao mamulengo, de maneira a iluminar questões que lhes são próprios.

O WAYANG

O Wayang é a denominação para o teatro de sombras de Java, e dizem, de tradição muçulmana (Matusky, 1993), apesar de claras referências hinduístas. Na verdade, há uma infinidade de variantes de Wayang, por exemplo: o Wayang Golek Sunda, de Bali, que não utiliza sombra e o Wayang Kulit, de Java. Sua representação acontece em eventos como casamentos, aniversários, festas nas vilas, ou em contextos turísticos e políticos, reunindo cerca de 200 personagens, cada qual com a sua característica. Quem manipula os bonecos, que são cortados em couro, é o Dalang, o mestre (Clark, 2000), que também canta e, enquanto movimenta os bonecos, marca estes

Freie Universität - Berlin (Universidade Livre de Berlim), que me recebeu para realização de minha bolsa-sanduíche, entre abril de 2005 a março de 2006. O professor me recomendou o exercício comparativo entre o mamulengo e outras formas teatrais de boneco, como o Wayang javanês, com o intuito de alargar meu objeto, bastante concentrado e localizado em meus anos de pesquisa na Zona da Mata pernambucana.

²⁹⁷ Baty & Chavance, 1972; Fournel, 1982; Gräße, 1977; Jurkowski, 1966; Malkin, 1977; Mäser, 1977; Purschke, 1984; Schmidt, 1965; Simmen, 1972; Wegner, 1989.

²⁹⁸ Arnoldi, 1995; Dagan, 1990; Darkowska-Nidzgorska, 1980, 1996 e 1998.

²⁹⁹ Adachi, 1985; Clark, 2000; Cohen, 1981a; Cohen, 2000b; Damianakos & Hemmet, 1986; Dering & Gröner & Wegner, 1990; Djajasoebata, 1999; Hironaga, 1976; Krishnaiah, 1988; Matusky, 1993; Mc Mahan, 2000; Mrázek, 2002; Myrsiades, 1988; Ramm-Bonwitt, 1991; Schubert, 1986; Seltmann, 1979; Seltmann & Gamper, 1980; Seltmann, 1986, 1993; Venú, 1990; Wright, 1981.

movimentos com batidas do pé, às vezes com uma das mãos, no baú de bonecos. Na sua frente está um tronco de bananeira deitado, que ele utiliza para apoiar os bonecos, e sustentar a “árvore da vida”, uma divindade, um elemento-boneco-narrador que abre e fecha a representação. É sempre acompanhado de uma pequena orquestra que executa a música durante toda a apresentação. O Dalang pode ou não ter ajudantes que o auxiliem na organização dos bonecos, atrás de um pano branco estendido que recebe por trás a iluminação, que pode ser elétrica ou fogo, para os bonecos produzirem os efeitos da sombra. A platéia pode se posicionar nos dois lados da representação, podendo escolher se assistirão à manipulação dos bonecos pelo Dalang, ou à sombra do outro lado. Antigamente era obrigatória a separação de homens e mulheres, ficando elas do lado das sombras.

Suas histórias são fábulas morais, hinduístas, que narram a saga de reis e heróis de “um tempo antes do tempo”, tendo sempre uma segunda parte profana, onde as histórias do cotidiano aparecem (Cohen 2000). São sempre enredos provindos dessas histórias que o público, familiarizado, conhece o início, o meio e o fim, improvisados pelo Dalang. Em toda representação é comum muitas cenas de lutas e combates, onde os bonecos muitas vezes, portam armas. A comicidade também está bem presente, principalmente nas cenas de brigas, em que os bonecos podem até soltar flatulências. O Dalang faz uso de repertório de gags clássicas da comicidade popular (Djajasoebrata, 1999), que encontramos no mamulengo ou em palhaços. A movimentação dos bonecos é como uma dança.

Antes e depois da apresentação, os artistas oferecem comida e acendem incensos e velas para reverenciar as divindades do Wayang, demonstrando o aspecto devocional deste teatro. Mesmo em situações turísticas, ou em contextos fora de Java, em todos os vídeos que assisti, havia essa pequena cerimônia antes e depois da apresentação. Dentre esses vídeos assisti a apresentações em vilas rurais da Indonésia, em feiras de folclore e num seminário reunindo grupos tradicionais e contemporâneos para discutir as inovações do Wayang nos tempos atuais.

Chamou-me atenção a quantidade de semelhanças estético-estruturais com o mamulengo, mesmo desconhecendo por completo o universo cultural das histórias e a complexidade do que ali era contato. Com excessão do aspecto religioso, vários

elementos são semelhantes, como: a performance do Dalang, a variedade de personagens estruturados, a improvisação de histórias e enredos compartilhados, as cenas de pancadaria, a comicidade de algumas cenas e a adaptação e transformação nos tempos, devido a ampliação de circuitos e a uma preocupação com a memória e idéias de manutenção da tradição.

O KASPER THEATER

A bibliografia que encontrei sobre o Kasper alemão era basicamente de dois tipos. O primeiro faz referência ao emprego do Kasper nas escolas como ferramenta pedagógica para a educação infantil (Mortan, 2003), quase sempre com um apêndice de histórias do Kasper adaptadas a este universo. O outro fala da utilização do Kasper como ferramenta de propaganda nazista durante a Segunda Guerra Mundial e depois durante a separação da Alemanha, como propaganda comunista no lado oriental (Verzinaud, 2005; Kolland, 1998).

O personagem Kasper³⁰⁰ surge no século XVIII, na Áustria, ao que tudo indica, numa derivação de um personagem mais antigo, também austríaco, chamado Hanswurst, algo como “João Lingüiça”. Cruel e engraçado, Kasper tem um ponto fraco, as tortas de maçã de sua esposa Gretel. Sempre portando uma régua, ou um porrete, Kasper não mede esforços para expulsar de cena a pauladas os outros personagens, punindo-os quando se desviam moralmente. Todas as semanas, numa cidade como Berlim, por exemplo, existem inúmeras representações de Kasper em vários teatros da cidade. Assisti a uma em que o Kasper encontrava representantes de religiões, como o Papa, o Dalai Lama, o Talibã, e até um mafioso, que o procuravam para convencê-lo a dá-los a receita da torta de maçã feita por Gretel. Ao fim de cada cena, eram expulsos a pauladas. Essa era uma representação para adultos, rara de se encontrar hoje em dia, já que o Kasper é hoje associado à ferramenta pedagógica nas escolas, para ensinar as crianças regras de etiqueta, como atravessar a rua, noções de higiene, etc.

Há também uma forte imagem pejorativa deste tipo de teatro, porque é diretamente relacionado a movimentos nacionalistas, muito mal-vistos na Alemanha de

³⁰⁰ Segundo Fournel (1982:25): “(...) Kasperl qui, né en Autriche, deviendra Kasperek en Tchecoslovaquie, puis de nouveau Kasperl en Allemagne où il détrône Hanswurst (Jean Saucisse).”

hoje. Por ter sua imagem associada à propaganda nazista e posteriormente comunista, o Kasper é sempre alvo de críticas negativas, e sua representação, apesar de ainda muito popular, sempre vista com desconfiança, principalmente pela intelectualidade artística, que não vê valor em sua representação. Meu próprio interesse pelo Kasper era sempre recebido com desconfiança e um certo desprezo, quando tentei investigá-lo no Departamento de Ciência do Teatro da Universidade Livre de Berlim.

De fato o Kasper foi sim utilizado com fins de propaganda, tendo inclusive sido a peça chave no instituto de teatro de bonecos do governo alemão (Reichsinstitut für Puppenspiel), criado em 1937, em que o Kasper tornou-se o personagem central de uma série de peças anti-semitas e pró-expansionista do império alemão (Bohlmeier, 1998). Mas não só como propaganda nazista. O Kasper foi o principal divertimento dos soldados no front, onde era encenado nas trincheiras, e até mesmo em hospitais, como alívio terapêutico dos soldados feridos. A movimentação de teatro de bonecos no front da Segunda Guerra Mundial, e sua importância como instrumento de propaganda e de informação, não foi um fato isolado na Alemanha, mas sim de toda a Europa em guerra (Kolland, 1998).

Mas por que o Kasper se prestou, e ainda se presta a adaptações com fins didáticos e propagandísticos? O Kasper é um personagem muito carismático e conhecido por todos os alemães a pelo menos sete gerações. Sua personalidade de trickster, seu caráter ambíguo que não respeita hierarquia, sua irreverência e sinismo, lhe dão uma liberdade de ocupar qualquer posição em que todas as ações são possíveis. O Kasper é um personagem livre, cuja única fraqueza é seu estômago, sempre vencido pelas tortas de maçã de sua esposa Gretel. Essa versatilidade possibilita que ele ocupe qualquer função em um texto dramático, seja como propaganda pró ou contra alguma coisa. E a comicidade é o ingrediente perfeito para garantir a empatia do público e os efeitos que se quer obter com as críticas. O mesmo tipo de coesão e versatilidade é encontrado no mamulengo.

Percebo que toda discussão que envolve o mamulengo como “legítimo teatro de bonecos brasileiro” poderia ser refletida a partir dessas experiências vivenciadas pelo Kasper na Alemanha. As funções pedagógicas que o mamulengo tem adquirido em algumas de suas representações, e na incorporação do discurso desta função por alguns

mamulengueiros, além é claro de sua atuação em comícios políticos, também devem ser observadas. Em conversas que tive com o mamulengueiro João Galego, de Carpina, este muitas vezes repetiu que procura moralizar sua brincadeira, subtraindo as partes violentas e sexuais de seu brinquedo para que possa apresentar-se nas escolas, definindo seu público como o infantil, e atribuindo ao mamulengo a função de educar moralmente. A infantilização e a moralização do mamulengo, por exemplo, quando tratei do problema da recepção do brinquedo no Rio de Janeiro, revelam os perigos de uma descontextualização da brincadeira unida a uma folclorização do mamulengo. Estas iniciativas revelam um caráter romântico, no sentido dos impulsos de autores como os alemães J. Grimm, W. Grimm, J. G. Herder, entre outros, determinantes em movimentos de coleções de literatura e canções populares do século XVIII e XIX, fenômeno tratado amplamente por Burke (1989). A problemática da tradução e das adaptações, no sentido de censurar aquilo que não seja polido, deve ser observada, da mesma maneira que impulsos puristas que defendem a intocabilidade dessas manifestações.

PUNCH AND JUDY

O aparecimento de Punch data do século XVII, em Londres (Fournel, 1982), provavelmente uma derivação, ou uma contração, de outro personagem com características semelhantes, e múltiplas identidades e grafias Pollichinella, Polichinelle, Punctionella, Polichinello, Punchinella, Punchinello, italiano. Suas características são semelhantes a outros célebres personagens, como o próprio Kasper, Hanswurst, Hans Pickelhering (Holanda), Don Cristobal (Espanha) e Petrouchka (Rússia). Nos estudos dessas tradições teatrais, é comum a atribuição de uma linhagem de descendência entre esses personagens, que variam de acordo com a descoberta de novas fontes, e muitas vezes, da nacionalidade do autor que historiografa estes teatros.

Punch possui uma inteligência brutal (Leach, 1985) e resolve seus problemas com esperteza e pancadaria. Assim como o Kasper, sempre aparece carregando seu porrete, e também é casado com Judy, quase sempre representada por um homem, que não altera sua voz para parecer mulher. Assiti a um espetáculo em vídeo, gravado em 1995, cujo manipulador era um ator chamado Dan Bishop, que se diz herdeiro da tradição do Punch,

dos antigos marionetistas. O contexto da apresentação era uma praça, em que os espetáculos aconteciam a toda hora, com duração de 30 minutos cada.

O primeiro aspecto que me chamou atenção foi a total interação da platéia com Punch, um personagem que fala através de uma espécie de apito, e que quase não se pode entender o que ele diz, mesmo assim, a platéia respondia aos pedidos de participação do boneco. Outro aspecto foi a verbalidade do espetáculo, completamente falado, marca também do mamulengo, em que a comicidade se dá pelo virtuosismo textual e de piadas. O personagem é politicamente incorreto e tira graças da audiência exatamente por isso. Também se apresenta na forma de passagens, e nesta apresentação pude assistir a três delas que são consideradas como sendo clássicas do repertório do Punch. As três me impressionaram pela semelhança com outras passagens que já assisti no mamulengo.

Na primeira, Mr. Punch é obrigado a tomar conta de um bebê. A cada choro do bebê, Punch retribuía com pancadas. Depois Punch tenta ensinar o bebê a andar, e ele cai no chão muitas vezes. Quando o bebê faz cocô, ao invés de trocar-lhe as fraldas, o bebê apanha. Depois oferece o bebê para a platéia. E por fim, coloca o bebê numa máquina de fazer pão, triturando-o em pedacinhos. Ao fim, Judy chega e ao descobrir que o bebê virou pão, bate em Punch, que também lhe retribui com pauladas. Por fim, chega a polícia, e Punch bate nos policiais, empilhando todos os corpos num dos cantos da empanada. No mamulengo temos a passagem de Praxédio e Ritinha, que seguem uma seqüência semelhante, realizando até mesmo o batizado do bebê, que é sacudido impietosamente por eles, numa dança desvairada, além é claro, do empilhamento de corpos, em todas as passagens de briga.

A segunda passagem é uma luta de boxe entre um boneco branco e outro negro. O branco sai derrotado, e Punch entra e o expulsa de cena também debaixo de pauladas. O apresentador da luta tenta impedir Punch, mas também é expulso a pauladas. Por fim, chega o diabo, que tenta levar Punch, que foge dele. Até que consegue enganar o diabo, que é expulso debaixo de pauladas. Essa cena é completamente semelhante a todas as passagens de briga no mamulengo, que sempre terminam com a entrada do diabo.

A última passagem, Punch e o crocodilo, é exatamente igual à passagem do Caso Sérió e a cobra no mamulengo. Nessas passagens a cena se desenrola numa luta de

esconder entre o animal e o personagem, que no fim, consegue derrotar o bicho, também debaixo de pauladas.

O que podemos aprender com todas essas semelhanças? Será que todos nós rimos das mesmas coisas? Existem princípios comuns que nos façam rir? O que é específico do riso e o que é universal? Por que tipos de teatro tão distantes temporal, contextual e espacialmente, podem ter princípios e elementos estéticos comuns? Poderíamos pensar numa teatralidade comum compartilhada dentro de um segmento que denominamos como popular? Caberia falarmos em genealogias, migrações, ou evidenciar que determinados contextos produzem uma teatralidade semelhante? Existiria, então, um sistema específico que aparece em determinadas condições, mas em todas as partes do mundo? Responder estas perguntas não é o objetivo deste trabalho, mas acredito que esta abertura para outros exemplos, como última tarefa desta tese, possa apontar interessantes caminhos para a continuidade desse trabalho e servir de estímulo a futuras investigações.

Quando verificamos a ampla literatura produzida internacionalmente sobre esses tipos de teatro, desde os anos 70, e comparamos a esta produção e interesse aqui no Brasil, notamos que estamos apenas iniciando uma vasta investigação. Se até então a historiografia do teatro brasileiro tem ignorado uma quantidade considerável de diversidade teatral popular, em detrimento de outros enfoques, ainda muito conectados a uma historiografia com referências européias, acredito que os novos contextos de estudos em cultura popular, de discussões a cerca do patrimônio imaterial brasileiro, de novas políticas de apoio a este segmento, e da produção de monografias e teses nos departamentos de antropologia, teatro, comunicação, entre outros, possam contribuir para ampliar esse quadro, evidenciando a qualidade e riqueza de nossa diversidade artística, e fazendo-nos conhecê-las e melhor entendê-las.

Bibliografia:

ABREU, Maria Clara Cavalcanti de; ALCURE, Adriana Schneider & PACHECO, Gustavo. *Teatro do Riso: Mamulengos de Mestre Zé Lopes*. Catálogo de exposição. Funarte/Ministério da Cultura, 1998.

ABREU, Maria Clara & PACHECO, Gustavo. *Rabecas de Mané Pitunga*. Catálogo de exposição. Funarte/Ministério da Cultura, 2001.

ABREU, Martha. “Cultura popular, um conceito e várias histórias”. IN: *Seminários temáticos arte e cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006/2007. (29-41)

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinheiro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), UFRJ, 2002.

ADACHI, Barbara C.. *Backstage at Bunraku: a behind-the-scenes look at Japan's traditional puppet theatre*. New York; Tokyo: Weatherhill, 1985.

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1989.

ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.

_____. Einführung. IN: *Koloniale Kunst aus Lateinamerika: Prozesse gegenseitiger Aneignung*. Berlin: Staatliche Museum zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Ethnologisches Museum, 2005. (Catálogo de Exposição)

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

ANDRADE, Mário de. As danças dramáticas no Brasil. *In: Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia, Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró Memória, 1992, (23-84). (v.1)

_____. “O artista e o artesão”. *In: O baile das 4 artes*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, (9-33)

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANTUNES, Archibaldo. “A arte do mamulengo”. *IN: SILVEIRA, Vássia Vanessa de (ed.). Outras Palavras* (revista). Ano II, número 14, outubro. Rio Branco:Secretaria de Estado de Educação e Assessoria de Imprensa; Governo do Estado do Acre/Fundação Elias Mansour, 2001.

ARNOLDI, Mary Jo. *Playing with time: art and performance in Central Male*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

ASSUNÇÃO, Luiz. *O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

AUERBACH, Erich. “La cour et la ville”. *IN: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (707-747)

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993

BARBALHO, Nelson. *Caboclos do Urubá*. Recife: Biblioteca Pernambucana de História Municipal. Companhia Editora de Pernambuco, 1977.

BARNES, J. A. “Redes sociais e processo político”. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela (org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987. (159-193)

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: Ministério da Cultura. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. Museu da Imagem e do Som, 1996.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BATESON, Gregory. “A theory of play and fantasy”. (177-193). IN: *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000 (1972).

BATY, Gaston; CHAVANCE, René. *Histoire des Marionnettes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers, Rowley, 1977.

BECKER, Howard. “Mundos Artísticos e Tipos Sociais”. IN: VELHO, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977a. (9-26)

_____. “Arte como ação coletiva”. IN: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1977b.

BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças” (108-113); “Experiência e Pobreza” (114-119); “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (165-196); “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (197-221); “Sobre o conceito da História” (222-232). IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).

BITTER, Daniel. *O Movimento Armorial: Ariano Suassuna e a gênese de uma arte brasileira de raízes populares*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Centro de Letras e Artes. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000

BOAS, Franz. “As limitações do método comparativo da antropologia” (25-39); “Os métodos da etnologia” (41-52); “Os objetivos da pesquisa antropológica” (87-109). IN: *Antropologia Cultural*. CASTRO, Celso (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

BOHLMER, Gerd. “Figurentheater im Ideologiekonsens: Das Reichinstitut für Puppenspiel” (121-131). IN: KOLLAND, Dorothea und Puppentheater-Museum Berlin (org). *Front Puppen Theater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, 1997.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo Editora, 1966.
 _____. Três espetáculos populares de Pernambuco. In: *Revista Brasil Açucareiro*, p. 58-63, Recife, agosto, 1967.
 _____. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987

BOTT, Elizabeth. *Família e Rede Social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. (183-191)
 _____. “Campo intelectual e projeto criador”. IN Pouillon, Jean (org). *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. (105-145)
 _____. “O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural”. (243-311). IN: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
 _____. “Les lois de la diffusion culturelle”. (111-157). IN: *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.

BRITO, Ronaldo. “A Semana de 22: O trauma do moderno”. IN: *Arte Brasileira Contemporânea: Caderno de textos 3*. Funarte, 1983.

BROCHADO, Izabela Costa. *Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brazil*. Tese de Doutorado em Filosofia. (PhD). Samuel Beckett Centre School of Drama. Trinity College Dublin, 2005.

_____. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.

BRUNO, Ernani Silva. *História do Brasil - geral e regional*. Volume II: Nordeste. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. “Capítulo 3” e “Capítulo 4”. IN: *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1964. (39-57)

CARVALHO, José Jorge de. “O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna”. CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (23-38)

_____. “Poder e silenciamento na representação etnográfica”. IN: *Série Antropologia n. 316*. Brasília: Departamento de Antropologia; Instituto de Ciências Sociais; Universidade de Brasília, 2002 (internet).

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - IFCS. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2005.

CARVALHO, Rita Laura Segato de. “A antropologia e a taxonômica do popular”. IN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (13-21)

CASAGRANDE, Joseph B (ed.). *In the company of man: Twenty portraits of anthropological informants*. New York: Harper & Row Publishers, 1964

CASCUDO, Luís da Câmara. *Sociologia do Açúcar: pesquisa e dedução*. Rio de Janeiro: IAA (Instituto do Açúcar e do Alcool), 1971 (Coleção Canavieira, 5)

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Os sentidos no espetáculo”. IN: *Revista de Antropologia*. São Paulo: Departamento de Antropologia / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP, 2002 (volume 45 nº 1) (37-77)

_____. “Cultura e Ritual: Trajetórias e Passagens”. IN: ROCHA, Everardo (org). *Cultura e Imaginário: Interpretação de filmes e pesquisa de idéias*. Rio de Janeiro: FINEP / MAUAD, 1998. (59- 68)

_____. *O Rito e o Tempo: Ensaio sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. “Introdução” (15-19); “Cap.4. As alegorias carnavalescas” (127-170) *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.

_____; LINS E BARROS, Myriam; ARAÚJO, Silvana; MELLO E SOUZA, Marina & VILHENA, Luis Rodolfo. “Os estudos de folclore no Brasil”. IN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de*

um debate (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (101-112)

_____. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. IN: *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 19, n. 54, 2004. (57-78)

CLARK, Bradford. “Observations upon the Work of a Contemporary *Dalang*: Bali, Indonesia 1999”. IN: FISHER, James (ed.). *The Puppetry Yearbook*. (volume four). Lewiston (New York): The Edwin Mellen Press, 2000. (p. 157-178).

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Gonçalves, José Reginaldo S. (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. “Introduction: partial truths”. IN: CLIFFORD, James & Marcus, George E. (ed.). *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1986. (1-26)

COHEN, Alvin P. “A Taiwanese Puppeteer and his Theater”. IN: KNECHT, Peter (ed.). *Asien Folklore Studies*. (Vol. XL-1) Nagoya (Japan): Nanzan Anthropological Institute, 1981a. (p. 33-49).

COHEN, Matthew Isaac Cohen. “The Big Man and the Puppeteer: A Transcultural Morality Tale From West Java, Indonesia”. IN: FISHER, James (ed.). *The Puppetry Yearbook*. (volume four). Lewiston (New York): The Edwin Mellen Press, 2000b. (p. 103-156).

COMAROFF, John & COMAROFF, Jean. “Ethnography and the Historical Imagination”. IN *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview Press, 1992. (3-48)

CRUIKSHANK, Julie. “Tradição oral e história oral: revendo algumas questões”. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. (149-164)

DA MATTA, Roberto. “Relativizando o Interpretativismo” (49-77). IN: Corrêa, M & Laraia, R. (orgs.). Roberto Cardoso de Oliveira: Homenagem. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1992 (1990).

_____. “Introdução” (15-42) e “Carnaval em Múltiplos Planos” (85-151). IN: *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. “Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira” (58-85). IN: *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes, 1984.

DAGAN, E.A. *Emotions in Motion: Theatrical Puppets and Masks from Black Africa / La Magie de l’Imaginaire: Marionnettes et masques théâtraux d’Afrique Noire*. Montréal: Galerie Amrad African Arts, 1990.

DAMIANAKOS, Stathis & HEMMET, Christine (ed.). *Theatres D’Ombres: Tradition et Modernité*. Paris: Editions L’Harmattan; Institut International de la Marionnette, 1986.

DARKOWSKA-NIDZGORSKA, Olenka. *Theatre Populaire de Marionnettes en Afrique Sud-Saharienne*. Bandundu (Zaire): Centre d’études ethnologiques, 1980.

_____. et ALBARET, Lucette. *Tchtchili Tsitsawi: marionnettes d’Afrique*. (Cahiers de l’ADEIAO). Paris: Editions Adeiao, 1996.

_____. & NIDZGORSKI, Denis. *Marionnettes et masques au coeur du théâtre africain*. Saint Maur: Sépia; Institut International de la Marionnette, 1998.

DERING, Florian ; GRÖNER, Margarete ; WEGNER, Manfred. *Heute Hinrichtung: Jahrmarkts- und Varietéattraktionen der Schausteller-Dynastie Schichtl*. Wien – München: Münchner Stadtmuseum; Edition Christian Brandstätter, 1990.

DETIENNE, Marcel. “Era uma vez...” (9-14); “Pela boca e pelo ouvido” (48-84); “A ilusão mítica” (85-119); “Grego de duas cabeças” (185-217); “O mito inaccessível” (218-234). IN: *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.

DJAJASOEBRATA, Alit. *Shadow Theatre in Java: the puppets, performance and repertoire*. Amsterdam and Singapore: The Pepin Press and The Museum of Ethnology Rotterdam, 1999.

DO LAGO, Pedro Correa & DUCOS, Blaise. *Frans Post: Lê Brésil à la cour de Louis XIV*. Milan: 5 Continents Editions, Musée du Louvre, 2005.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIAS, Norbert. “Arte de artesão e arte de artista”. IN: *Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *Os Alemães*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ENCICLOPÉDIA. “Verbete: Alemanha”. IN: *Mirador Internacional*. São Paulo e Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações L.T.D.A.

FALBEL, Nachman. “Os fundamentos históricos do Romantismo”. Em GUINSBURG, J. (org.) “*O Romantismo*”. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FELDMAN-BIANCO, Bela. “Introdução”. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela (org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

FISCHER, Karl Manfred (org). *Figur und Gesellschaft*. PUCK Nr. 3. Éditions Institut International de la Marionnette. Charleville-Mézières, juli, 1996. (Revista)

FOURNEL, Paul (ed.). *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1982.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

GEERTZ, Clifford. “Prefácio” (7-10); “Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura” (13-41); “A Religião como Sistema Cultural” (101-142); “‘Ethos’, Visão de Mundo, e a Análise de Símbolos Sagrados” (143-159); “A Ideologia como Sistema Cultural” (163-205); “Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa” (278-279). IN: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978 (1973).

_____. “Introdução” (9-30); “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social” (33-56); “‘Do ponto de vista dos nativos’: a natureza do entendimento antropológico” (85-141); “O senso comum como um sistema cultural” (111-141) “A arte como um sistema cultural” (142-181); “Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder” (182-219). IN: *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997 (1983).

_____. “Prefácio” (7-9); “Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita” (11-39); “Exibição de *slides*: as transparências africanas de Evans-Pritchard” (71-98); “Estar aqui: de quem é a vida, afinal?” (169-193). IN: *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002 (1988).

_____. “Nota de apresentação” (VII-XII); “Prefácio”(11-12); “Introdução: Bali e o Método Histórico” (13-21); “Capítulo IV: Afirmação política: espetáculo e cerimônia” (127-152); “Conclusão: Bali e a Teoria Política” (153-171). IN: *Negara: o Estado Teatro no século XIX*. Lisboa: Difel: Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991 (1980).

GELL, Alfred. “The Problem Defined: The Need for an Anthropology of Art” (1-11); “The Theory of the Art Nexus” (12-27); “The Art Nexus and the Index (28-50). IN: *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford University Press, 1998.

_____. “Style and meaning in Umeda dance”(136-158); “The technology of enchantment and the enchantment os technology” (159-186); “Vogel’s net: traps as artworks and

artworks as traps” (187-214). IN: *The Art of Anthropology: essays and diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.

GLUCKMAN, Max. “Análise de uma situação social na Zululândia Moderna”. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela (org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987. (227-344)

_____. “O material etnográfico na antropologia inglesa” IN: GUIMARÃES, Alba Zaluar. *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A, 1980.

_____. *Rituais de rebelião no sudeste da África*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília; Cadernos de Antropologia, 1974.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo. “A obsessão pela cultura”. IN: PAIVA, Márcia de & MOREIRA, Maria Ester (coord.) *Cultura. Substantivo Plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura*. Rio de Janeiro: Editora 34, Centro Cultural Banco do Brasil, 2000. (159-183)

_____. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.

_____. “Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios” (5-25). IN: BIB: revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais / Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. (n. 60, segundo semestre). São Paulo: ANPOCS, 2005.

GRÄBE, Johann G. T. *Die Geschichte des Puppenspiels und der Automaten*. (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen). Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel, November 1977.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. “As múltiplas incertezas do toré”. IN: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). *Toré: Regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005. (13-38)

HALBSWACHS, Maurice. “Les cadres sociaux de la mémoire”. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Maurice Halbwachs (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925. Collection Les Travaux de l’Année sociologique. Paris: Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952, 299 pages. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.

HERDER, Johann Gottfried. *Stimmen der Völker in Liedern: Volkslieder*. Stuttgart: Reclam, 2001.

_____. *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Stuttgart: Reclam, 2002.

HEREDIA, Beatriz Maria Alásia de. *A morada da vida: trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HIRONAGA, Shuzaburo. *The Bunraku Handbook: a comprehensive guide to Japan’s unique puppet theatre with synopses of all popular plays*. Tokyo: Maison des Arts, 1976.

HUGHES, Everett C. “Ciclos, Pontos de Inflexão e Carreiras”. IN: *Teoria e Pesquisa*, número 46, janeiro de 2005. São Carlos: Departamento de Ciências Sociais – CECH; Universidade Federal de São Carlos, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

IVENS, Maria. *Le peuple-artiste, cet être monstrueux: La communauté des pairs face à la communauté des génies*. Paris: L’Harmattan, 2002.

JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a commedia dell’arte. Apêndice sobre as máscaras. *In: A expressão dramática*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro: Biblioteca de Divulgação Cultural, 1956, p.17-36; 37-41

JOUTTARD, Philippe. “História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. (43-62)

JURKOWSKI, Henryk. *A History of European Puppetry: From its Origins to the End of the 19th Century*. Lewiston (New York): The Edwin Mellen Press, 1996.

KOLLAND, Dorothea und Puppentheater-Museum Berlin (org). *Front Puppen Theater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, 1997.

KOSTNER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. (dois volumes). Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2002.

KRISHNAIAH, S.A. *Karnataka Puppetry: A Monograph in English*. Udupi, Kartanaka: Regional Resources Centre for Folk Performing Arts, 1988.

KUPER, Adam. *Antropólogos e Antropologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

LAGO, Pedro Corrêa do & DUCOS, Blaise (dir.). *Frans Post: Le Brésil à la cour de Louis XIV*. Milan e Paris: 5 Continents Editions; Musée du Louvre, 2005.

LEACH, Edmund. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. “Ritual, in *International Encyclopedia of Social Science*, vol. 13-14, New York, The Madcmillan Company & The Free Press, 1972. (520-526)

LEACH, Robert. *Punch & Judy show: History, Tradition and Meaning*. London: Batsford Academic and Educational, 1985.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. (167-182)

LÉVI-STRAUSS, Claude. “O feiticeiro e sua magia”. IN: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

_____. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. IN: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (11-46)

LODY, Raul. *Cazumbá: máscara e drama no boi do Maranhão*. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999.

LOPES, José Sérgio Leite. *O Vapor do Diabo: o trabalho dos operários do açúcar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MACHADO, Álvaro (coord). *Mestres-artesãos*. São Paulo: Escola de Reeducação para o Movimento Ivaldo Bertazzo; SESC – São Paulo; Comunidade Solidária; Petrobrás, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Um diário no sentido estrito do termo*. São Paulo: Record, 1997.

MALKIN, Michael R.. *Traditional and Folk Puppets of the World*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company ; London: Thomas Yoseloff Ltd., 1977.

MAMULENGO Rio de Janeiro, SNT, n. 1, julho/setembro de 1973.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 2, outubro de 1973/março de 1974.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 3, abril/junho de 1974.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 4, dezembro de 1975.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 5, dezembro de 1976.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 6, dezembro de 1977.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 7, dezembro de 1978.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 8, dezembro de 1979.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) Rio de Janeiro, SNT, n. 9, 1980.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 10, junho de 1981.

_____. (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Rio de Janeiro, SNT, n. 11, julho de 1982.

MARCUS, George E. "Contemporary problems of ethnography in the modern world system". IN CLIFFORD, James & Marcus, George E. (ed.). *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1986. (165-193)

MÄSER, Rolf. *Puppentheater Gestern und Heute* (Ausstellung der Puppentheatersammlung – Februar bis April). Meißen; Dresden: Buchdruckerei Thieme; Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1977.

MATUSKY, Patricia. *Malaysian Shadow Play and Music: continuity of an oral tradition*. New York: Oxford University Press; South-East Asian Social Science Monographs, 1993.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (183-314)

_____. Esboço de uma teoria geral da magia. *In: Sociologia e Antropologia* São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (47-181)

_____. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”. In: *Sociologia e Antropologia* São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (369-397)

_____. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia* São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (399-422)

MAZZILLO, Maria. *Careta de Cazumba*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

MEYER, Doris Rinaldi. *A Terra do santo e o mundo dos engenhos: estudo de uma comunidade rural nordestina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MEYERSON, Ian. “Le temps, la memoire et l'histoire”. IN: *Journal de Psychologie*, 1956. (333-354)

MC MAHAN, Jane. “Asian Theatrical Traditions Transformed in Contemporary Western Puppet Theatre”. IN: FISHER, James (ed.). *The Puppetry Yearbook*. (volume four). Lewiston (New York): The Edwin Mellen Press, 2000. (p. 87-101).

MITCHELL, J. Clyde. *The Kalela Dance: Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: University Press, 1968 (1956).

MORAES, Eduardo Jardim. “Modernismo e folclore”. IN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (75-78)

_____. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MRÁZEK, Jan (ed.). *Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance Events*. Michigan: Centers for South and Southeast Asian Studies; University of Michigan, 2002.

MYRSIADES, Linda S. *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*. Hannover and London: University Press of New England, 1988.

MURPHY, John Patrick. *Performing a moral vision: An ethnography of cavalo-marinho, A Brazilian Musical Drama*. Dissertation (PhD. in ethnomusicology). Columbia University, 1994.

NEVES, Rita de Cássia Maria. “Identidade, rito e *performance* no toré Xukuru”. IN: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). *Toré: Regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005. (129-153)

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. “Apresentação” (7-10); “Uma etnologia dos ‘índios misturados’: situação colonial, territorialização e fluxos culturais” (11-39). IN: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco (org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

OLIVEIRA, Mariana Silva. *O jogo da cena do cavalo-marinho: diálogos entre teatro e brincadeira*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRANO, Mariza G.S. “As ciências sociais e os estudos de folclore”. IN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (85-88)

_____. “Cap. 1: A análise antropológica de rituais”. IN *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (17-40).

PETERMANN, Werner. *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag GmbH, 2004.

PEREIRA, Edmundo. “Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande”. IN: GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). *Toré: Regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005. (299-328)

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1971.

_____. João Redondo. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, set./dez. 1974.

_____. Vaqueiros heróicos e sagazes. In: *Vida & Arte*. (xerox). Sem referência de local, editora e data de publicação.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio” (3-15). IN: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.(internet).

PRATT, Mary Louise. “Fieldwork in common places”. IN: CLIFFORD, James & Marcus, George E. (ed.). *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1986. (27-50)

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PURSCHKE, Hans R. *Die Entwicklung des Puppenspiels in der klassischen Ursprungsländern Europas: Ein historischer Überblick*. Frankfurt / M: Eigenverlag, 1984.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. “Introdução”, “A definição dos bairros rurais” e “Novas definições e hipóteses”. In *Bairros rurais e paulistas*. São Paulo: Duas Cidades, 1973. (1-9 e 121-147)

RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 2, set. 1998. (27-36).

RAMM-BONWITT, Ingrid. *Figurentheater: Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels ins Asien*. Stuttgart; Zürich: Belser Verlag, 1991.

RAPPORT, Nigel & OVERING, Joanna. “Discourse” (117-126); “Narrative” (283-290). *Social and Cultural Anthropology: the key concepts*. Londres: Routledge, 2000.

RITO. IN: Enciclopédia Einaudi; volume 30; Religião-Rito. Lisboa: Casa da Moeda; Imprensa Nacional, 1994. (325-359).

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
(Ensaio)

ROHAN, Visconde Beaurepaire. *Dicionário de vocábulos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

ROSENFELD, Anatol. “Aspectos do Romantismo Alemão”. IN: São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. & GUINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo”. IN: GUINSBURG, J. (org.) “*O Romantismo*”. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SCHMIDT, Léopold. *Le Théâtre Populaire Européen*. Paris: Édition G.-P. Maisonneuve et Larose, 1965.

SCHUBERT, Rose (Hg.). *Rukada: Puppenspiel in Sri Lanka*. (Ausstellung des Puppentheatermuseums und des Staatlichen Museums für Völkerkunde – Februar bis Juni, 1986). München: Münchner Stasmuseum, 1986.

SELTMANN, Friedrich. “Handpuppenspiel in Orissa”. IN: *Tribus: Veröffentlichungen des Linden-Museums*. Stuttgart: Linden Museum Stuttgart; Staatliches Museum für Völkerkunde, 1979.

_____. & GAMPER, Werner. *Stabpuppenspiel auf Java: Wayang Golèk*. Zürich: Selbstverlag; W. Gamper, 1980.

_____. *Schattenspiel in Kerala*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1986.

SIGAUD, Lygia. *Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco*. Tese (Doutoramento em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1977.

SILVA, Rivaldete Maria Oliveira da. *Recursos cômicos em A pena e a lei de Ariano Suassuna: personagem e linguagem*. João Pessoa: FUNESC, 1994.

SIMMEN, René & BEZZOLA (Texte), Leonardo (Photographies). *Le monde des marionnettes*. Zurich: Editions Silva, 1972.

SIMON, Artur (org.). *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000: Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*. Berlin: VWB, Verl, für Wiss. und Bildung, 2000.

SMITH, T. Lynn. “Parte 4: capítulo 11 e 17” *Brasil: povo e instituições. Aliança para o progresso*. Rio de Janeiro: Programa de Public. Didáticas- Agência Norte - Americana para o Desenvolvimento Internacional - USAID, 1969. (275-289 e 471-503)

SOARES, Ana Lúcia Martins (Ana Aschcar). *O Papel do jogo da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 1999.

SOUZA, Vânia Rocha Fialho de Paiva. *As fronteiras do ser Xucuru*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 1998.

STOKING Jr, George W. "The ethnographer's magic: fieldwork in British Anthropology from Taylor to Malinowski". IN: STOKING Jr, George W (ed.). *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. (70-120).

_____. "Introdução: Os pressupostos básicos da antropologia de Boas". (15-41). IN: *A formação da antropologia americana 1883-1911*. (antologia). STOKING Jr., George W. (org.). Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei* Rio de Janeiro: Agir, 1971

TAMBIAH, Stanley Jeyraja. "The Magical Power of Words" (17-59) "A Performative Approach to Ritual" (123-166). IN: *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1985.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado. História oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

TURNER, Victor. "Betwixt and Between: o período liminar em ritos de passagem" (137-158); "Muchona a vespa: intérprete da religião" (179-202). IN: *Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005

_____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1992 (1982).

_____. Introduction (1-24) ; IV Field context and social drama (89-127); V The social setting of ritual sequence at Nswanamunong'u Village (128-155); IX Rituals and social process (269-283). IN: *The drums of affliction: a study of religious process among the Ndembu of Zambia*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1981.

_____. *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

_____. Cap. 2 Os paradoxos da gemelaridade no ritual Ndembu (61-115); Cap. 3 Liminaridade e 'communitas' (116-159). IN: *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. The anthropology of performance (72-138). IN: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?. IN: SCHECHNER, Richard & APPEL, Willa (ed.). *By Means of Performance: Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VAN VELSEN, J. "A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado". IN: FELDMAN-BIANCO, Bela (org). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987. (345-374)

VELHO, Gilberto. "Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas". IN: *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. (13-37)

VENÚ, G. *Puppetry and lesser known dance traditions of Kerala*. Trichur; Kerala: Natana Kairali; Research and Performing Centre for Traditional Arts Kerala, 2005 (1990).

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997

_____. “Cap. 3: O mundo da astrologia” (96-133) IN: *O mundo da astrologia: estudo antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. “Leitura e práticas leitoras em sociedade” (97-114). IN: *Ensaaios de Antropologia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1997.

VOLDMAN, Danièle. “Definições e usos” e “A invenção do depoimento oral”. IN: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. (33-41)(247-265)

WAGNER, Roy. “Culture as creativity” (17- 34); “The power of invention” (35-70). IN: *The Invention of Culture*. Chicago and London: The University Chicago Press, 1981.

WEGNER, Manfred (Hg). *Die Spiele der Puppe: Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Fiffurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln: Prometh-Verlag, 1989

WRIGHT, Barbara S. “Islam and the Malay Shadow Play”. IN: KNECHT, Peter (ed.). *Asien Folklore Studies*. (Vol. XL-1) Nagoya (Japan): Nanzan Anthropological Institute, 1981. (51-63).

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a ‘literatura’ medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUEBACH, Christine (ed.). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul editora, 2002.