

MARCONDES GOMES LIMA

# A BRINCADEIRA DO MAMULENGO

O QUE PODE ESTAR EM JOGO EM CERTA  
EMPANADA DE BONECOS BRASILEIROS

## RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o Mamulengo, uma forma de teatro de marionetas tradicional brasileira, como é observado na Zona da Mata do Estado de Pernambuco, identificando algumas de suas características estruturais e lançando enquadramentos a partir de conceitos pertinentes a estudos culturais e do teatro. A análise evidencia o pensamento de Johan Huizinga, Victor Turner e Roger Abrahams, no sentido de compreender tal expressão artística como jogo, seus estados liminares e como drama folclórico respectivamente. Tais apontamentos colocam o entendimento desses teóricos em aproximação com o pensamento dos próprios marionetistas, em defesa do reconhecimento e valorização do arsenal de saberes e técnicas codificadas de longa duração sob domínio desses artistas brincantes.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro de Formas Animadas, Mamulengo, Jogo, Estudos Teatrais e da Performance

## MARCONDES GOMES LIMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Marcondes Lima é professor da Universidade Federal de Pernambuco (BR), mestre em Artes Cênicas, assina direção de arte para espetáculos e audiovisual, encenador, marionetista e integrante do Mão Molenga Teatro de Bonecos e do Coletivo Angu de Teatro. Realiza a pesquisa *Pauladas em Terreiros Daqui e de Além Mar: diálogos entre tradições do teatro de marionetas português e brasileiro em práticas artísticas*, subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia FCT, no Doutorado em Artes na FBAUL, sendo também vinculado ao Centro de Estudos de Teatro da FLUL.

## ABSTRACT

This article proposes a reflection about Mamulengo, a form of traditional Brazilian puppet theatre, as observed in the Zona da Mata of the State of Pernambuco, identifying some of its structural characteristics and launching frameworks based on concepts pertinent to cultural and theatre studies. The analysis highlights the thinking of Johan Huizinga, Victor Turner and Roger Abrahams, in the sense of understanding such artistic expression as a play, its liminal states and as a folk drama respectively. Such notes bring the understanding of these theorists closer to the thinking of the puppeteers themselves, in defense of the recognising and an appreciation of the long-term arsenal of knowledge and codified techniques under the domain of these puppeteers.

### KEYWORDS

Puppet Theater, Mamulengo, Play, Theater and Performance Studies

# A BRINCADEIRA DO MAMULENGO

## O QUE PODE ESTAR EM JOGO EM CERTA EMPANADA DE BONECOS BRASILEIROS

*Dado o impulso quase universal em relação ao drama, pode ser que o drama folclórico possa nos ensinar algo não apenas sobre culturas particulares, mas também sobre a humanidade em geral.* (Steve Tillis)

## QUE BRINCADEIRA É ESSA DO ALÉM-MAR?

Na cultura popular brasileira, o conceito de brinquedo é associado a atividades lúdicas em campo expandido. Refere-se a objetos ou dispositivos utilizados para diversão e entretenimento, não sendo exclusivamente associado ao universo infantil. Já o conceito de brincadeira abarca as atividades recreativas, jogos e interações sociais vinculadas à utilização do brinquedo. No entanto, o Mamulengo, tradicional forma de teatro de marionetas é, a um só tempo, brinquedo e brincadeira. Os mamulengueiros, muitas vezes denominados de brincantes, chamam de brinquedo todo o conjunto de artefatos que utilizam em cena. Mas também utilizam os dois termos para definir e denominar suas práticas artísticas. Neste artigo, a partir de perspectivas associadas aos estudos culturais e aos estudos teatrais, serão apontados alguns aspectos no sentido de revelar um pouco da fisionomia e do espírito dessa brincadeira.

Pernambuco é um estado brasileiro com rica amostragem de expressões cênicas de matriz tradicional. Muitas delas fazem parte do complexo constructo definido como “civilização do açúcar” (Ferlini, 1984), amalgamada em um passado colonial e escravagista em torno das *plantations* de cana-de-açúcar. No geral, são percebidas, tanto por seus realizadores quanto pelos espectadores, como formas de divertimento onde vida e arte não estão de todo apartadas. Atualmente, ainda são mantidas vivas por seus artífices, conservando características identitárias ancestrais. Entenda-se aqui por tradicional aquela manifestação artística e/ou cultural que é transmitida de geração em geração, desde longa data, onde parte dos habitantes de uma região ou de uma comunidade produz e dela participa de forma ativa e autônoma. Algumas delas ostentam atualmente o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, como é o caso do *Caboclinho*, dos *Maracatus*, do *Cavalo Marinho* e do *Mamulengo*. Aqui ganhará destaque o Mamulengo como observado na Zona da Mata Pernambucana, região onde ainda persiste a monocultura da cana. Num contexto onde as diferenças sociais ainda são abissais, essa forma de teatro de bonecos é mantida por artistas negros ou afrodescendentes, sem muita escolaridade, alguns ainda analfabetos funcionais e com pouco acesso a bens e serviços.

São muitas as lacunas historiográficas sobre o Mamulengo. No entanto, a literatura sobre o assunto atesta que, em variantes e denominações diversas, formas do teatro de marionetas tradicional ocorriam em quase todas as regiões do país até meados do século XX. Em Pernambuco, o desaparecimento dessa arte ou a perda de suas características essenciais é temor que se arrasta desde o fim da década de 1970. Não se trata de uma ameaça sem fundamentos: os mamulengueiros mais antigos estão morrendo e os mais novos seguem movidos pelos anseios do seu tempo, não necessariamente comprometidos com todas as convenções cênicas da tradição. Entre perdas



e ganhos, mudanças ocorrem seguindo as dinâmicas inevitáveis das transformações socioculturais em curso.

As dificuldades observadas na preparação de novas gerações de bonequeiros se mantêm entre as preocupações daqueles que lutam pela salvaguarda desse bem cultural. Em grande medida a formação artística, nesse contexto, ainda se dá por meio de uma *etnopedagogia* (Prass, 2006), onde mestres e aprendizes partilham saberes tomados como indissociáveis do meio em que vivem. O aprendizado das técnicas codificadas de longa duração, como em outras tradições teatrais seculares ao redor do mundo, geralmente começa na tenra infância, passando de pai para filhos ou mesmo quando não existem vínculos de parentesco entre os brincantes. Tal formação artística é calcada na prática da brincadeira, na observação e imitação, através da oralidade e da auralidade. No entanto, observa-se uma crescente presença de mestres mamulengueiros propagando seus saberes e apresentando seus espetáculos, no todo ou em partes, através da *web*, numa proposição que se alinha com a noção de *tecnovívio*, como pensada por Jorge Dubatti (2020). Brincar de mamulengo naquilo que pode ser chamado de tablado virtual ou de terreiro digital é um fenômeno relativamente recente e intensificado no período da pandemia COVID-19.

Estudiosos do brinquedo como Hermilo Borba Filho (1987) e Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979) definem o Mamulengo como “teatro do riso”. É recorrente essa referência em nomes de companhias como Mamulengo Riso do Povo (que pertenceu ao falecido Mestre Zé de Vina), Mamulengo Alegria do Povo (que foi do também falecido Mestre Zé Lopes) e não por acaso Santos, pesquisador e bonequeiro, deu ao seu grupo o sugestivo nome de Mamulengo Só-Riso. Nele, o grotesco, o escatológico, o caricato, o *nonsense*, a irreverência, são postos para arrancar o riso do público independentemente

de idade, gênero ou estrato social. Nada inócuo, corrosivo em sua veia cômica, se distanciando da aura inocente e cândida que tende a associar a presença de bonecos ao universo infantil, o Mamulengo é para toda a gente. Trata-se de uma brincadeira de ponta de rua, onde os defeitos humanos ganham relevo mais acentuado do que as virtudes. Ele também recebeu tal denominação por muitas vezes ter ocupado espaços marginais mal vistos socialmente: ambientes associados aos desregramentos e desordens, consumo de bebidas alcoólicas e jogos de azar, zonas periféricas e de baixo meretrício.

## O QUE É QUE ESSE BRINQUEDO TEM?

O Mamulengo tem as suas figuras divididas em três categorias: humanos, animais e criaturas sobrenaturais ou fantásticas. Para caracterizá-las, os artistas utilizam diferentes técnicas de confecção e manipulação de bonecos. É mais comum a presença de fantoches, ou bonecos de luva, com cabeças e mãos confeccionados em mulungu, uma madeira leve e resistente extraída da árvore de mesmo nome. Também aparecem *bonecos de vara*, suspensos por haste de metal ou madeira que parte da cabeça ou tronco do boneco. Muitas figuras costumam ter membros móveis e outras articulações, inclusive da boca e dos olhos, tracionadas por fios.

Há um manipulador que lidera o jogo de cena e que é chamado de mestre, após ter pleno domínio sobre o traquejo da mesma. Tal termo é utilizado por artistas brincadores de diferentes formas espetaculares pernambucanas, quando se referem ao conjunto de suas práticas artísticas, como também ao domínio técnico sobre qualquer prática laboral. O mestre mamulengueiro pode ser ou não responsável pela confecção das criaturas que anima. Muitas vezes, o artista

conta com a participação de folgazões que o ajudam a calçar (colocar nas mãos) os bonecos ou levantar muitas figuras quando assim a cena exige. Os brincadores preferem usar o termo “figuras” em vez de “personagens”, quando se referem aos tipos que representam. “Personagem” é palavra que passou a fazer parte do vocabulário deles, ao passo que foram estreitando relações com pesquisadores e artistas de outras esferas teatrais. Quanto ao termo “folgazão”, deriva de folgar, no sentido de evadir-se do trabalho e da realidade cotidiana. Ele serve para denominar aqueles que atuam junto com o mestre, sejam eles músicos, cantadores ou manipuladores. Essa denominação diz muito sobre a natureza e função social daquilo que experimentam também como expressão artística.

Por muito tempo todas as equipes de mamulengueiros eram compostas exclusivamente por indivíduos do sexo masculino. Imersos num universo profundamente machista e patriarcal, pouco espaço era oferecido às mulheres. Elas ficavam relegadas a um plano subalterno, distantes da prática efetiva do brinquedo, desempenhando funções associadas ao feminino, como a costura de figurinos e o preparo de refeições. Porém, nas últimas décadas, mudanças ocorreram nesse cenário e o protagonismo feminino tem-se intensificado. Paulatinamente, elas têm se afirmado tanto como escultoras quanto como mestras (Benatti, 2017).

Em ambiente propício às vivências em sua forma tradicional, a brincadeira tem longuíssima duração. O brinquedo completo, como dizem os mestres, pode ocorrer durante uma noite inteira. Nele está presente uma sucessão de enredos simples ou apenas uma sequência de aparições de figuras que os mamulengueiros denominam de passagens. De natureza episódica e traços indisfarçavelmente épicos, a dramaturgia e jogo cênico assumem abertamente um registro

anti-ilusionista, calcados em uma estrutura fixada pela tradição e completamente aberta ao improviso. Nesse contexto as apresentações ocorrem em espaços públicos, geralmente a céu aberto. Os bonecos surgem na tenda ou torda, denominações do dispositivo coberto por uma empanada que oculta as pessoas que lhes dão vida e voz. Ao lado, a fisicalidade humana se faz presente através de instrumentistas, de cantadores ou cantadeiras e do Mateus (figura muitas vezes clownesca) que instigam a relação entre público e representação.

## ALGUNS POSSÍVEIS ENQUADRAMENTOS SOBRE O BRINQUEDO

Como exposto anteriormente, os mamulengueiros mais experientes se autoproclamam mestres de brincadeiras ou brincantes e chamam brinquedo àquilo que realizam. Para a maioria daqueles que se debruçam sobre o assunto, isso se deve ao fato de tais jogos cênicos serem meios encontrados por seus realizadores para enfrentar a dura realidade em que muitos vivem. É mesmo inegável que tais práticas, além do seu caráter artístico, se constituem como modos de folgar. Compõem um conjunto de estratégias encontradas por aqueles que delas participam, seja como espectadores ou como brincantes, para distrair-se das ocupações e opressões cotidianas. Nesse sentido, o termo folguedo se avizinha à distração como posta por Ortega y Gasset. Tomando o teatro como um jogo que permite aos humanos “(...) trazer-se de sua vida real para uma vida irreal imaginária, fantasmagórica”, o pensador espanhol conclui: “O jogo é distração. O homem necessita descansar de seu viver e para isso pôr-se em contato, voltar-se ou verter-se em uma outra vida” (Ortega y Gasset, 1991: 55-56). Indissociável da vida humana, a distração não é prática accidental ou que deva ser tomada como desnecessária.

Tal pensamento coaduna-se a outro, anterior e até mais radical, exposto por Johan Huizinga quando coloca o jogo, ou brincadeira, como sendo um agente construtor civilizacional que antecede a própria noção de cultura. Para o historiador e linguista holandês, em sua visão mais antropológica que sociológica sobre o tema, “(...) o jogo é mais do que um fenômeno ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física e biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido” (Huizinga, 2000: 3-4, *itálico do autor*). Procurando sintetizar as características formais do jogo, ele diz que:

(...) poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (Huizinga, *op. cit.*: 16)

É notório que nem todos os tipos de jogos se encaixam na perfeição nos contornos dessa afirmação. Outra compreensão, contraposta e complementar à oferecida por Huizinga, é apresentada por Roger Caillois (1990). Em sua perspectiva mais sociológica que filosófica, o estudioso francês vai além do teórico holandês e apresenta categorias de jogos a partir da natureza que os impulsiona, das necessidades e das atitudes psicológicas envolvidas, podendo ser a competição (*Agôn*), a sorte (*Alea*), o simulacro (*Mimicry*) e a vertigem (*Ilinx*). O Mamulengo se ajusta, em certa medida, à terceira e quarta categoria. Segundo esse

autor, os jogos são capazes de disciplinar os instintos e impor-lhes uma existência institucional e percebe-se que entre os mamulengueiros e a platéia constrói-se uma brincadeira onde, a um só tempo, sucedem a evasão, o reconhecimento e a aceitação da realidade imediata.

Mas, exatamente pela abrangência e elasticidade do alcance daquilo que Huizinga define como jogo, torna-se impossível não enxergar o Mamulengo como tal. Para muitos mamulengueiros o sentido de brincadeira ainda suplanta um conseqüente, desejável e necessário ganho financeiro, embora isso esteja se transformando ao passo que caminha em direção à condição de espetáculo e se distancia de certos aspectos rituais e da função social dentro de sua realidade de origem. Como uma contrafação do que defende Huizinga, quanto considera o jogo desligado de ganhos materiais e lucros, no Mamulengo, até mesmo as estratégias e artimanhas encontradas para receber dinheiro são integradas como parte do jogo que se estabelece entre o público e a representação. No entanto, o que foi exposto anteriormente é confirmado no que é dito pelo Mestre Zé de Vina (*apud Santos, 1979: 70*): “(...) tenho brincado apenas para cumprir a profissão. Porque gostava e gosto muito do mamulengo. Mas não dá não. É somente para cumprir com o vício”. Um discurso que persistiu enquanto ele esteve em franca atividade. Os mamulengueiros não subsistem unicamente através daquilo que lhes rende o brinquedo.

É possível encontrar em falas dos mestres mamulengueiros e de seus folgazões os fundamentos da afirmação de Huizinga: a brincadeira se define como necessidade justamente quando o prazer que dele vem é colocado em primeiro plano. Referindo-se ao envolvimento prazeroso do espectador no jogo de cena, José Faustino, instrumentista que costumava brincar com os mestres Zé Lopes, Zé de Vina e Zé da Banana, afirma:

[O espectador] se sente feliz, porque é uma diversão pra ele. Um entretenimento. Sai da palha da cana. Coitado, tomou um banho, com sentido de tomar o café dele, mais tarde toma uma lapada de cana mode esquentar, ai ele vai se divertir, vai gritar e vai gastar dinheiro. Grita, ele grita. Ele não brinca dentro, mas brinca fora... (apud Silva, 1998: 23).

Referindo-se ao prazer sentido pelo próprio mamulengueiro, ao interagir com os espectadores e provocar o riso, o Mestre Zé Lopes afirma que:

(...) dá um prazer imenso, aí é que a gente cresce lá dentro da barraca, aí é que a gente se emociona; é que vem mais coisa na mente que é pra gente fazer mais aquela pessoa rir. Deixe o coração explodir de emoção lá na frente, cá dentro a gente já tá explodindo.” (apud Silva, 1998: 13)

Apontando para outra direção, Huizinga (2000: 179) considera que todo ritual, em sua autenticidade, “é obra de canto, dança e jogo”. O Mamulengo em sua forma tradicional, quando não promovido unicamente à categoria de espetáculo, traz em si esses três componentes citados, mesmo sendo uma forma de representação onde o corpo humano não é posto em evidência, como ocorre mais enfaticamente no Cavalo Marinho.

Os resquícios e mesmo a presença concreta de elementos ritualísticos pertencentes a credices diversas são observáveis na cena, na música, nos processos de sua preparação, na definição de papéis a serem desempenhados e na atuação em si (Lima, 2009). A paródia de rituais e fenômenos tomados como sobrenaturais certamente pode ser vista como óbvia e distorcida ligação entre os pólos do sagrado e do profano por onde transitam esses brincantes.

Estudiosos como Marco Camarotti (2001) e Adriana Schneider Alcure (2007) fazem aproximações da gênese desse brinquedo com rituais xamânicos e totêmicos com raízes indígenas e africanas, onde ocorrem fenômenos de incorporação dos oficiantes por entidades ou forças sobrenaturais. Embora não seja assumido de forma aberta pelos brincantes, alguns deles relatam viver um estado de consciência alterada, uma espécie de transe, enquanto manipulam os bonecos. É o caso de Mestre Ginu quando dizia que, ao entrar na tenda para o desempenho da função (a realização da *performance* cênica dos mamulengueiros), deixava de ser ele para voltar a sê-lo somente após o fim do espetáculo. Uma visão mística que se revela na seguinte afirmação: “Esses bonecos não me pertencem, não são meus e sim de um poder invisível, de uma força desconhecida” (apud Santos, 1979: 27).

Ao tecer aproximações entre Mamulengo e ritual, algumas chaves conceituais, para elucidar certas questões fundamentais, podem ser encontradas no pensamento de Victor Turner (1974). Noções como *liminaridade* e *communitas* podem ser evocadas para uma melhor compreensão dos imbricados processos que envolvem as relações entre público e brincantes, espectadores e brincadeira, brincantes e seu próprio brincar.

Seja levando em consideração as descrições do brinquedo em um passado mais ou menos distante, ou observando suas feições contemporâneas, observa-se sua imersão naquilo que Borba Filho (1987: 7) denominou de “espírito dramático da comunidade”. Escrito em 1963, seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* apresenta vislumbres conceituais que foram investigados em anos seguintes, com maior fôlego teórico e precisão de foco, por estudiosos como Turner e Richard Schechner. Tal espírito dramático comunitário em aproximação à compreensão de *communitas* fica bastante evidente ao

observar, por exemplo, a manifestação do riso ou outras diferenciadas reações e percepções do público diante do Mamulengo, quando esse é formado por indivíduos da mesma comunidade dos brincantes – e quando não o são. No primeiro caso, partilhando uma mesma cosmovisão, os níveis de compreensão e identificação com aquilo que é posto em cena se mostram mais profundos. A participação e interação nos improvisos são muito mais intensos. Os espectadores chegam efetivamente a fazer parte da representação, em franco diálogo com as figuras e com os brincantes. Como afirma Santos:

Não podendo existir sem a música e sem a dança, o mamulengo exige do público uma participação constante e ativa, um dinamismo imaginativo e uma criatividade enormes, que lhe permita completar, por exemplo, o que os bonecos muitas vezes lhe irão apenas sugerir. Requer-se, portanto, uma imensa interação boneco/platéia, que não se torna difícil por conta do incrível poder de improvisação e capacidade imaginativa que tipifica esses artistas chamados de mamulengueiros. (1979: 24)

A noção de *communitas*, como explicita Turner, vem da compreensão de que o rito é um instrumento de renovação dos vínculos sociais, resultando numa comunhão que reverbera seus efeitos para além do sagrado e alcança a dimensão mundana da existência dos envolvidos. Apesar de ter suas bases no pensamento de Robert Smith e Émile Durkheim, as ideias de Turner têm maior aproximação com aquelas defendidas por Arnold van Gennep exatamente por o estado de *communitas* estar associado a situações liminares. No campo da neurologia ou em reflexões teóricas sobre rituais, com olhar antropológico, como as apresentadas por Turner (1974) e Van Gennep (2003), *liminaridade* refere-se a um estado subjetivo, vivido de modo consciente ou inconsciente, seja ele de natureza psicológica, neurológica ou

metafísica, onde sujeitos experimentam concomitantemente dois níveis diferentes de existir.

No contexto do Mamulengo, estados liminares podem ser vistos em vários sentidos já apontados anteriormente. Espectadores e brincantes se colocam onde as esferas objetivas e subjetivas da vida se fundem. Na brincadeira são borradas as linhas que demarcam os limites da realidade e da ficção, do sagrado e do profano, da credulidade e da incredulidade, da consciência e da inconsciência, do sério e do risível, da vida e da arte. A força e a aura misteriosamente mágica criadas em torno dos bonecos são fornecidas por essa relação limítrofe estabelecida entre público e representação, entre ator e personagem, entre a realidade palpável e a não palpável. Nesse sentido, o título de uma das principais obras já escritas sobre a manifestação cênica aqui abordada, *Mamulengo: um povo em forma de bonecos* (Santos, 1979), não pode ser tomado como escolha ao acaso ou movido por puro arroubo poético do autor.

O Mamulengo pode ser enquadrado conforme outra noção apresentada por Turner (1994): caracteriza-se como uma forma de *drama social*. No espaço aberto pela brincadeira, mamulengueiros e público terminam por espelhar a realidade em que vivem e fazer dessa arte uma forma de denúncia e resolução simbólica dos conflitos e agravos sociais em que estão imersos. Muito por conta disso, os brincantes são considerados sujeitos capazes de perturbar a ordem e atentar contra os bons costumes e a moral vigente. Como afirma Santos:

Nada mais existe dentre as expressões artísticas do povo nordestino que já não tenha passado pelo crivo da repressão oficial, depuradas táticas ou acintosamente pelas classes dominantes nos aspectos e/ou elementos que possam atingi-la de uma maneira ou de outra. (1979: 16)

Durante muito tempo os mamulengueiros foram, e ainda são, alvo de preconceito e visões reducionistas. Certamente por exibirem através de suas práticas uma carga de radicalidade que por vezes se contrapõe às convenções teatrais mais elitizadas e consideradas eruditas. Sobre tal questão, Peter Schumann (1991), fundador do grupo nova-iorquino Bread and Puppet, entende o teatro de bonecos e formas correlatas como dotadas de características anarquistas, subversivas e indomesticáveis por natureza, que aspiram a representar antes os “demônios” do que as instituições, governos ou civilizações de uma sociedade.

Essa visão permite-nos inferir que o Mamulengo pode ser definido como uma forma de *teatro marginal*, insurgente e corrosiva em suas críticas e exposições de fraturas do tecido social. Perto ou longe de seus locais de origem, seus realizadores foram afetados pela censura, principalmente nos vinte e um anos da ditadura militar brasileira, acossados por diferentes instâncias dos poderes estabelecidos: a polícia, a igreja, os governos. Os bonecos são considerados violentos e grosseiros, assim como o teatro Dom Roberto português e outras formas tradicionais de teatro de bonecos ao redor do mundo, eles apresentam inúmeras cenas em que os personagens oprimidos suplantam os opressores através de pauladas. Se tantas pauladas os brincantes levam, outras tantas simbolicamente distribuem.

## MAMULENGO BRINCADEIRA QUE MERECE SER LEVADA A SÉRIO

Tomando como referencial o viés folclorista, em busca de definições que se adequem ao Mamulengo, mostra-se mais que oportuno considerar a tipificação e terminologia lançada por Roger D. Abraham (1972) em reflexões sobre o que definiu como *folk drama*. Defensor de uma abordagem dinâmica do folclore, argumentando que as tradições são processos vivos, moldados pelo jogo entre tradição e inovação, o estudioso americano estabelece três categorias: *teatro folclórico*, *teatro popular* e *teatro sofisticado*. Num tempo em que imperam os hibridismos culturais, não interessa aqui retomar, a partir do viés apresentado, a discussão sobre cultura alta e baixa, erudita e popular. Muito menos insistir na idéia e defesa de um teatro folclórico nacional. O folclorista e etnógrafo norte-americano estabeleceu uma precisa distinção entre tais categorias, sem resvalar para o juízo de valor. Interessa vislumbrar através dessa classificação os elementos ontológicos apontados, a capilaridade e a sinergia existente entre elas. Elementos que podem ser potencializados na fricção entre tradições como o mamulengo e a cena contemporânea.

Segundo o antropólogo, o *teatro folclórico* é aquele realizado por e para integrantes de certa comunidade que comungam uma mesma cosmovisão. Entre suas características destacam-se: prescindir de edificações que abriguem espetáculos; geralmente se dá ao rés do chão e a céu aberto; estrutura-se sobre a participação ativa do espectador, na improvisação dos atuantes e na comicidade; nele impera uma matriz não-realista de representação; sua escassez de grandes aparatos materiais não resulta em pobreza ou simplificação e sim em complexa elaboração, que envolve elementos de outras linguagens artísticas



MAMULENGO RISO DO POVO, DE MESTRE ZÉ DE VINA, 2009, (PISA PILÃO).  
[F] MARCONDES LIMA].

como a dança, a música, o uso de máscaras e figuras inanimadas; as apresentações geralmente são sazonais (associadas a ocasiões especiais ou festividades muitas vezes religiosas), obedecem aos preceitos de uma tradição e seus artífices não são considerados profissionais.

Por sua vez, o *teatro popular* é quase sempre fundado sobre estruturas formais herdadas do *teatro folclórico*, diferenciando-se deste por ser realizado com fins monetários e por pessoas que, com dificuldades ou não, sobrevivem exclusivamente desse labor. Caracteriza-se também por não ser apresentado necessariamente à mesma comunidade, da qual fazem parte seus realizadores e não obedecer a um calendário especial. Nessa perspectiva, nos últimos cinquenta anos, percebe-se que o Mamulengo transiciona entre essas duas categorias.

Quanto ao *teatro sofisticado*, seria aquele destinado às elites sociais, dependente de um ambiente adequado ao complexo aparato para sua realização – seja em edifício teatral ou espaços assim preparados. Ele exige o máximo de atenção e elaboração intelectual do espectador, que tem postura mais passiva e sedentária diante daquilo que ocorre em cena.

Vale lembrar que o *teatro sofisticado*, ao longo de toda sua trajetória tem recorrido ao *teatro popular* e ao *teatro folclórico*. Em menor escala ocorre o contrário. Investigador das formas espetaculares tradicionais do Nordeste Brasileiro, Camarotti defende exatamente essa ideia ao afirmar que a última categoria citada, com sua forma “(...) ao mesmo tempo, pessoal e universal, contemporânea e eterna, tem sempre demonstrado ser uma proveitosa fonte de nutrição para o teatro popular e mesmo para o teatro sofisticado” (2001: 290-291).

Ao longo do século XX e nas décadas iniciais do século XXI, olhares se voltaram para práticas espetaculares tradicionais ao redor do

mundo. As considerações sobre os meandros das mesmas, estruturadas sobre contextos culturais diversos, fomentaram noções pertinentes aos Estudos da Performance (Schechner e Turner), ao Teatro Antropológico (Barba) e à Etnocologia (Pradier), para ficarmos em três exemplos de inquestionável relevância na contemporaneidade. Assim foi o caminho trilhado por aqueles e aquelas que buscaram transcender o estado de estagnação em que se colocavam as artes da cena, em torno da sujeição a certos modos de operar e valorizar o dramático e se chegar ao pós-dramático, ou outro termo que venha melhor definir os contornos da cena moderna e pós-moderna. Patrice Pavis aponta isso quando afirma que:

A sensação de ruína de nossa cultura e a perda de um sistema de referência dominante levam os homens de teatro – chamem-se eles Brook, Grotowski ou Barba – a uma relativização de suas antigas práticas, sensibilizando-nos para formas teatrais exóticas, e dão-nos sobretudo um olhar etnológico sobre o ator. (Pavis, 1999:17)

Vale ressaltar que as proposições dos teatrólogos citados ultrapassaram o efeito de sensibilização diante do simplesmente exótico. Eles propiciaram algo para além da visada etnológica posta sobre o ator. Implementaram ferrenhas investigações sobre os elementos ontológicos do jogo de cena, seja no sentido da reconquista, por exemplo, do aspecto ritual de tais realizações ou na sistematização e valorização de procedimentos técnicos da atuação ancestrais, alçando-os ao patamar de estudos científicos, imbricando-os sob ótica multi e interdisciplinar. Não devendo ser rotulado como pitoresco e *naïf*, o Mamulengo encaixa-se no rol dessas “formas teatrais exóticas”, nos dizeres de Pavis e pode dar importantes contribuições para as artes da cena.



MAMULENGO RISO DO POVO, DE MESTRE ZÉ DE VINA, 2009.  
(CABOCLO DE LANÇA E CABO SETENTA). [F] MARCONDES LIMA].

Os artistas com mais erudição, sejam aqueles com instrução acadêmica ou não, tenham eles uma formação mais prática ou teórica, tratam seus saberes e domínios técnicos como pertencentes a um campo do conhecimento humano há algum tempo já legitimado como ciência. Porém, os artistas que dão continuidade às manifestações cênicas tidas como tradicionais também são detentores de um arsenal de saberes importantíssimos para os estudos teatrais e formação artística. As técnicas codificadas de longa duração empregadas por esses mestres do brinquedo, os conhecimentos sedimentados por eles através de séculos, merecem alcançar o mesmo *status* de ciência e com tantas outras dialogarem. Os mamulengueiros costumam referir-se à arte que dominam como sendo ciência, poesia, estudo e mesmo teoria. Como bem explica o Mestre Zé de Vina: “Meu estudo é dar vida aos bonecos” (*apud* Lima, 2001: 8). Fazendo uma síntese de sua formação, o mestre Antônio Biló afirma: “Peguei a teoria toda da brincadeira e hoje sou mestre” (*apud* Santos, 1979: 93).

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O BRINQUEDO DO LADO DE LÁ E O SONHO DE APROXIMÁ-LO AO DO LADO DE CÁ DO ATLÂNTICO

De fato, o Mamulengo ocupa e leva o público a um espaço fronteiriço e deambula entre diferentes terreiros. As esferas do jogo, da representação e da cognição se interligam na brincadeira que vivenciam. Para os envolvidos, a evasão da realidade cotidiana ocorre através do lúdico, misturando elementos sagrados e profanos. Além do sentido de divertimento e brincadeira, o espírito de festa também caracteriza tal fenômeno cênico. O gesto poético, a composição dramaturgica, a compleição musical e plástica do Mamulengo, exprimem atitudes

e comportamentos, segundo uma visão de mundo de seus participantes. Eles também demonstram um grau altíssimo de consciência sobre aquilo que colocam em jogo na representação.

O conceito de *interartes* cabe no Mamulengo como uma luva. Estão nele: a improvisação como instrumento da expressão artística, onde a presença do texto dramático pode ser vista como essencial, porém não suplantando a existência dos demais elementos que compõem a cena: a música instrumental e cantada, executada ao vivo por instrumentistas que interagem com os bonecos e o público; a plasticidade das figuras esculpidas, que podem ser reconhecidas como obras de arte providas de valor autônomo, estejam apartadas ou inseridas no contexto cênico de origem; a dança, mesmo sendo executada por bonecos. Some-se a isso o fato de estruturar-se sobre a interação entre público e representação e buscar a comunhão, uma certa dimensão da totalidade social, como observada em cultos, rituais, jogos e festas.

Através de concepções e princípios apontados pelos Estudos Teatrais e por noções oriundas dos Estudos Culturais, podem ser vistas conexões entre o Mamulengo e o teatro folclórico mundial. Não raro, os estudos realizados sobre a gênese das mesmas tendem a valorizar a hereditariedade e percursos histórico-geográficos. Nessa perspectiva, é possível ver componentes genéticos em comum entre o Mamulengo pernambucano e o Teatro Dom Roberto português, mesmo que esse tenha se distanciado de uma dimensão folclórica de origem e se tornado mais popular, levando-se em conta as interpretações dadas por Abraham (1972). Os dois podem ser tomados como zonas de conservação de saberes que devem sair cada vez mais da marginalidade em que se encontram. Precisam ser reconhecidos e valorizados. Esses artistas brincadores podem contribuir em muito para

a formação de atores, como também nutrir pesquisas voltadas para criações artísticas e estudos acadêmicos.

Hoje, mais que nunca, é preciso olhar para a cena contemporânea como uma paisagem em constante busca por seus contornos ou, em sentido inverso, tentando esfumaçá-los. Enquadrada e enquadrando contextos sociais e políticos diversos, já não ocupa espaço apenas nos lugares teatrais, mas abre-se a toda sorte de hibridismos e mestiçagens artísticas e culturais. Nela, o desenrolar das estilhaçadas e múltiplas cenas segue em direção a um destino que não parece outro senão as suas origens. Por inúmeras razões, é imperativo aproximar-se e incorporar saberes sobre aquilo que ocorre em nossos próprios terreiros. ::

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ABRAHAM, Roger (1972)**, “Folk Drama”, *Folklore and Folk Life: An Introduction*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 62–351.

**ALCURE, Adriana Schneider (2007)**, *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

**AMARAL, Ana Maria (1991)**, *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, EDUSP.

**BENATTI, Bárbara Duarte (2017)**, *Mulheres mamulengueiras: um estudo de caso em Glória do Goitá (PE)*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de Brasília – UNB.

**BORBA FILHO, Hermilo (1982)**, *Apresentação do Bumba-meu-Boi*, Recife, Guararapes.

– (1987), *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Rio de Janeiro, minC/INACEM.

**CAILLOIS, Roger (1990)**, *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, Lisboa, Edições Cotovia.

**CAMAROTTI, Marco (2001)**, *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*, Recife, UFPE.

**DUBATTI, Jorge (2020)**, “Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos”, *Rebento*, v.1, n.º 12, pp. 8–32, jan–jun (2020) São Paulo: UNESP.

Disponível em:

<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>

**FERLINI, Vera Lucia Amaral (1984)**, *A civilização do açúcar*, São Paulo, Editora Brasiliense s/a.

**HUIZINGA, Johan (2000)**, *Homo Ludens*, São Paulo, Perspectiva.

**LIMA, Marcondes (2009)**, *A arte do brincador*, Recife, SESC.

**ORTEGA Y GASSET, Jose (1991)**, *A ideia do teatro*, Rio Janeiro, Elos.

**PRASS, Luciana (2009)**, *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*, Tese (Doutorado em Etnomusicologia), PPGM-UFRGS, Porto Alegre.

**PAVIS, Patrice (1999)**, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva.

**SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves (1979)**, *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*, Rio de Janeiro, FUNARTE.

**SCHUMANN, Peter (1991)**, *The Radicality of the Puppet Theatre*.

Consultado a 10/12/2021, disponível em: <https://breadandpuppet.org/wp-content/uploads/2013/01/Radicality-of-the-Puppet-Theater.pdf>

**SILVA, Oswaldo Pereira (1998)**, *O Mamulengo como fator de educação informal no contexto de quatro municípios da Zona da Mata de Pernambuco*. Monografia. (Pesquisa de Iniciação Científica), Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

**TURNER, Victor (1974)**, *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Petrópolis, Vozes.

**VAN GENNEP, Arnold (2003)**, “The territorial passage”, in Philip Auslander (2003), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, Vol I, London and New York, Routledge – Taylor & Frank Group.

