

# Possível diálogo entre o Teatro de Mamulengo e o Teatro de Revista

*A possible dialogue between Mamulengo's Theater and the Music Hall.*

por Alex de Souza

## RESUMO

O presente artigo propõe-se a evidenciar elementos estruturais do Teatro de Revista brasileiro e do Teatro de Bonecos Popular brasileiro, como Cassimiro Côco, João Redondo, Babau e principalmente o Mamulengo, criando um diálogo alegórico entre os gêneros teatrais a fim de verificar quais os pontos convergentes e divergentes entre os mesmos. Partindo da comparação entre estruturas funcionais, analisam-se as origens, as áreas de atuação e seus contextos sócio-culturais e uma função cênica em comum – a do *Compère / Mateus* – entre as linguagens. Sendo estas manifestações artísticas absolutamente distintas, não se busca encontrar pontos em comum com a finalidade de ligá-las uma à outra, pois certamente esta ligação nunca existiu de fato. Contudo, o diálogo imaginário proposto entre alegorias que representariam estas manifestações instiga a conhecer um pouco mais algumas características que curiosamente se cruzam.

**Palavras-chave** *Teatro de Revista Brasileiro, Teatro de Bonecos Popular Brasileiro, Teatro de Mamulengo*

## ABSTRACT

The present article aims to highlight structural elements from the Brazilian Music Hall and the Brazilian Popular Puppet Theater, such as Cassimiro Côco, João Redondo, Babau and especially the Mamulengo, creating an allegorical dialogue between these theatrical genres in order to verify which points converge and which points diverge between them. Starting with the comparison between the functional structures, their origins are analyzed, as well as the actuation areas and its social and cultural contexts and one scenic function which these two languages have in common – *Compère / Mateus*. Since these two artistic manifestations are completely different, there is no intent to find similitudes in order to connect one to another, because this link surely never actually existed. Nonetheless, the imaginary dialogue, suggested between allegories that would represent these manifestations, instigates us to know a bit more about some characteristics that curiously intersect.

**Keywords** *Brazilian Music Hall; Brazilian Popular Puppet Theater; Mamulengo's Theater*

### Encontro às cegas

Num primeiro momento, podemos estranhar ou mesmo duvidar que haja qualquer possibilidade de aproximação entre duas formas teatrais que se desenvolveram tão distintamente no Brasil. De fato, criar uma aproximação poderia tornar-se forçoso, uma vez que as condições de desenvolvimento e a distância geográfica entre o Teatro de Revista e alguma das manifestações populares do teatro de bonecos brasileiro, como o Mamulengo, são indubitavelmente distintas. Por isso, o termo escolhido para o desenvolvimento deste artigo foi o de “possível diálogo”.

Façamos um breve exercício de imaginação, onde duas alegorias se encontram em um lugar e em um tempo distante de suas origens. Provavelmente, uma conhece pouco da outra, talvez, apenas de nome. Chamam-se Teatro de Mamulengo e Teatro de Revista. Como é de praxe, iniciam um diálogo procurando conhecer um ao outro, buscando semelhanças e diferenças entre si. É este diálogo que se buscará aprofundar neste exercício, ora aproximando, ora afastando as linguagens teatrais envolvidas, sem, contudo, deixar de lado o objetivo principal: conhecê-las um pouco melhor.

### Você é daqui?

O Teatro de Revista responderia:

- Sim, mas nasci na França, no século XVIII. Hoje sou também autenticamente brasileira, vivendo nas modernas cidades, mas tenho antepassados portugueses, italianos, romanos e quiçá gregos!
- Ôxe! Brasileiro também eu sou, cabra danado dos interiô do nordeste, mas num é qui também tenho meus parente extrangêro? Dizem qui tenho uns parente africano, otros turco, uns italiano e até franceis tombém, credita? - Confrontaria o Mamulengo.

Das possíveis origens de cada uma destas formas teatrais, há poucas informações concretas anteriores ao século XVIII. Sabe-se que em 1715 inaugurou-se em Paris, de fato, o Teatro de Revista, como uma decorrência da *Commedia dell'Arte* italiana “afrancesada” (Veneziano, 1991). Por outro lado, as origens do Teatro de Mamulengo, assim como de outras formas populares brasileiras de teatro de bonecos não são documentadas, portanto, hipotéticas. O que se sabe de fato é que segundo o pesquisador Hermilo Borba Filho, há uma menção ao nome “mamulengo” no Dicionário de Vocábulo Brasileiros, de Beaurepaire Rohan, publicado em 1889, que descreve o Teatro de Mamulengo situando-o no Ceará, Piauí e Bahia, comparando-o ao *Polichinelle* francês (Borba Filho, 1987).

As estruturas que se estabeleceram nestes dois gêneros teatrais os identificam e os distinguem como tais, contudo, são estruturas formadas por partes identificáveis de outras manifestações anteriores. O Mamulengo, tal qual o Cassimiro Côco, João Redondo e Babau carregam claramente peculiaridades de teatros de bonecos típicos de outros países, como o Kasperle alemão, o Petrushka russo, o Don Cristóbal espanhol, o Dom Roberto português e o Pulcinella italiano. Em todas estas manifestações é possível reconhecer alguma proximidade com a *Commedia dell'Arte*, como os personagens tipificados e a estrutura dramática pautada no improviso com base em um roteiro. É possível notar também semelhanças com outras tradições, como as africanas. Segundo Isabela Brochado (2006),

*[...] mesmo que as tradições de bonecos africanos não tenham sido trazidas para o Brasil como uma forma particular de teatro, ou como expressão materializada, com certeza, saberes e práticas anteriores foram portados nas memórias dos africanos. Aqui, dentro de um novo contexto, foram transformados pelo contato com as práticas e saberes dos povos indígenas e europeus. Como sabemos, as tradições são mantidas pela memória, que retém o essencial já vivenciado, ao mesmo tempo em que as atualizam pelo contato com o presente. (p. 153-154).*

A diversidade de práticas culturais assimiladas no processo de desenvolvimento do Mamulengo é perceptível, mas infelizmente impossível de se ter qualquer certeza quanto mais nos distanciamos procurando suas origens.

Mesmo sendo mais fácil datar o início daquilo que posteriormente ficou conhecido como o Teatro de Revista, suas origens primárias, suas fontes precursoras são também discutíveis. Para Neyde Veneziano (1996),

*Não é difícil pessoas, e de teatro, arriscarem-se a dizer que Aristófanes, em Os Pássaros, por exemplo, fez uma revista, porque aí tipos populares desfilam perante dois cidadãos atenienses (os prováveis compères), cansados da vida citadina e refugiados num local ideal entre as nuvens e as aves. Outros afirmam que a revista nasceu dos fesceninos, ou das atelanas ou dos cortejos medievos na Festa dos Loucos. Mais comum ainda é ouvir-se sobre as raízes vicentinas do Teatro de Revista e dizer-se que Molière, em O Improviso de Versalles inaugurara o gênero revisteiro. Pior: 'estou montando um vaudeville (ou um Gozzi, ou uma comédia de costumes) que é puro teatro de revista!' (p. 21-22).*

Nesta citação, Veneziano não nega que em Aristófanes ou mesmo em Molière haja alguns elementos característicos do Teatro de Revista, contudo é importante salientar que a Revista é caracterizada por um conjunto de elementos, que somente se completam e dão nome ao gênero, no século XVIII.

Independentemente de suas genealogias, o que nos interessa aqui é o diálogo entre a Revista e o Mamulengo em suas formas consagrada e estabelecidas. Voltemos então ao exercício imaginativo da conversa entre as duas alegorias.

## O Citadino e o Interiorano

– Como você consegue viver no interior do nordeste, sem luz elétrica, sem aparelhos eletrônicos, sem automóvel, sem telefone celular? – A Revista pergunta ao Mamulengo.

– Oxente, nós num precisa dessas moderniza... Tendo um bom jumento, uma rocinha pra sobrevivê e uma tenda pra brincá Mamulengo, nós véve bem. – Responde o Mamulengo. – Claro que as moderniza ajudam, mas aqui é difícil chegá. O triste é que quanto mais as moderniza chegam, menos gente tem pra brincá nas praça.

A principal diferença entre os gêneros aqui tratados, certamente é o fato de que a Revista trata essencialmente do espaço urbano, enquanto o Mamulengo, em sua manifestação mais tradicional, trata do espaço rural.

O espaço urbano tratado na Revista brasileira é mais marcante entre os primeiros anos do século XX e a década de 1920, quando a então Capital Federal, Rio de Janeiro, passou por um processo de modernização, no intuito de transformar-se numa metrópole cosmopolita, aos moldes de Paris. Neste período, a Revista carioca colocou em discussão nos palcos as dificuldades e as maravilhas da transformação da cidade, mantendo o interiorano como referência de passado e atraso evolutivo. A Revista, com sua rápida dinâmica, acompanhou o ritmo da cidade e se transformou com ela, agregando e disseminando seus valores.

Fernando Augusto dos Santos (1979) distingue o Mamulengo no meio rural e no urbano, cada um adaptado a necessidades específicas. Como o autor sugere, o Mamulengo no meio urbano surge de uma migração do Mamulengo rural, em busca de novas oportunidades. Por isso, vamos tratar somente dessa manifestação no contexto rural.

Tratado mais por “brinquedo” do que por “teatro”, o Mamulengo trata geralmente do cotidiano das pessoas simples, agricultores, artesãos, pequenos comerciantes e autoridades constituídas. O sentido de brinquedo, de brincadeira, ao se tratar de Mamulengo e outras manifestações populares, explica-se conforme o verbete “brincar” no Dicionário Brasileiro de Teatro:

*Atuar, interpretar ou ato de se apresentar denominado pelos artistas populares brasileiros que participam de manifestações como bumba meu boi, cavalo marinho, mamulengo. [...] Ao usar a expressão brincar no boi, brincar no mamulengo ou brincar no cavalo marinho, esses artistas recuperam o sentido lúdico e evidenciam aspectos importantes como o recorrente uso da improvisação, do riso e o sentido de festa presente nessas manifestações. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 71-72)*

As apresentações de Mamulengo ocorrem geralmente em festividades, ou seja, é parte de uma comemoração – que pode levar a brincadeira a durar até seis horas consecutivas. Nas histórias encenadas pelos bonecos estão principalmente as dores e as alegrias de pessoas que passam um longo período buscando sobrevivência em meio à seca e curtos períodos festejando as colheitas e os santos.

Assim, a sua dramaturgia é bastante flexível, pois entre uma festividade e outra, fatos importantes ocorrem na comunidade e o artista se aproveita imensamente disso para ganhar a empatia do espectador. Então, de certo modo, o Mamulengo é capaz de revisitar os acontecimentos de uma região colocando-os em cena de maneira crítica e/ou satírica. Do mesmo modo, os espetáculos têm a capacidade de veicular idéias e opiniões, como afirma Fernando Augusto dos Santos (1979, p.16-17): “Sendo teatro, e teatro de improviso, ele [o mamulengo] absorve idéias atuais rapidamente. [...] Pois a quem estude o mamulengo, bem clara e evidente fica a sua flexibilidade como elemento veiculador de idéias e também sua força de transmitir essas idéias ao seu público”.

Do mesmo modo, talvez mais veloz pelo meio em que habita, a Revista apresenta flexibilidade dramatúrgica e é uma grande veiculadora de opiniões, pois entre os temas que mais aborda, está sempre a “atualidade”. Segundo Veneziano (1991), “O tema central da revista era sempre a atualidade. A partir daí, desse compromisso com a realidade social, de comentar os fatos presentes, brotaram padrões estético-ideológicos que foram modificados ao longo de sua expressiva trajetória.” (p.165).

As atualidades revisteiras certamente nenhuma relação tinham com as atualidades do sertão nordestino tratadas pelo Mamulengo, contudo, os meios para fazer transitar as novidades possuem alguma semelhança. Pode-se afirmar que ambos os gêneros são populares, cômicos, ágeis e, por diversas vezes, apelativos.

Com relação ao termo popular, é interessante situar a discussão proposta por Veneziano (1991), onde a autora distingue *teatro popular* e *cultura popular*, alertando para que não se confunda o teatro feito para o povo, com o teatro feito pelo povo. Nesta acepção, entende-se que o Teatro de Revista está inserindo na primeira modalidade. O Teatro de Mamulengo insere-se na segunda modalidade, mesmo que seja feito também *para* o povo, diferenciando substancialmente as duas linguagens teatrais.

Feito *para* ou *pelo* povo, a agilidade e o uso de mecanismos de comicidade são indispensáveis para ambos. É comum aos dois gêneros o uso recorrente de ironia, frases curtas e objetivas, tipos exagerados e, principalmente, frases de duplo sentido com conotações sexuais. Claro que a popularidade alcançada por uma ou outra forma teatral depende diretamente de um público alvo específico. A Revista representada fora de sua cidade ou de seu tempo é de difícil leitura, pois se perdem referências. Igualmente, é raro um Mamulengo representado fora de seu contexto social ser bem compreendido ou mesmo aceito. Para Santos (1979), “O espetáculo

do mamulengo, quer seja urbano ou rural, é destinado a um público específico. O mamulengo não satisfaz as necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente freqüenta nossos teatros” (p.46).

Caso este público “intelectual e burguês”, apontado por Fernando Augusto dos Santos, deseje encontrar personagens com profunda elaboração psicológica e uma clara linha de causalidades em suas ações, certamente ficará insatisfeito tanto com o Mamulengo, quanto com a Revista. Ambas recorrem à tipificação de seus personagens. Para Veneziano (1991), “Tipos sempre povoaram a comédia. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são qualidades fixas, construídos sobre atitudes externas.” (p.120).

Na Revista encontramos, por exemplo, os tipos *malandro*, *mulata*, *autoridade*, *caipira* e *português*, cada qual com trejeitos, atitudes e deformações que os dissociam da individualidade, fazendo de um, representante reconhecível de todos. No Mamulengo e demais formas de teatro de bonecos popular brasileiro, encontramos alguns tipos correspondentes aos da Revista, como o Benedito e o Tiridá (associados ao malandro, espertalhão), a Quitéria (associada à mulher sensual, a mulata), o Cabo 70, o Coronel e o Padre (associados à autoridade).

Além da tipificação dos personagens e da própria estrutura cômica como meios de popularizar a Revista e o Mamulengo, os dois gêneros também têm em comum a presença constante de muita música e dança em seus espetáculos. No Teatro de Revista encontramos desde músicas e bailados com o intuito de apresentar as situações e os personagens (denominadas como “coplas”), até quadros de divulgação de composições. No Teatro de Mamulengo é comum os acontecimentos se sucederem em ambientes com música e dança, assim, tudo pode virar motivo para que os tocadores<sup>1</sup> toquem e os bonecos (e inclusive a platéia) dançam. Conforme escreve Altimar Pimentel (1988) sobre o Teatro João Redondo: “Como a ação é sempre desenvolvida num baile realizado ora num salão ora num terreiro, são tocadas músicas regionais como baião, forró, xaxado etc. A música torna-se parte importante do espetáculo, constituindo elemento da ação da intriga dramática” (p.10). Tal situação é semelhante no Mamulengo ou no Cassimiro Côco.

Juntamente com a dança, o Mamulengo é descrito por diversos bonequeiros como um tipo de teatro que só existe se houver “briga, dança e fodelança”. De fato, observando os espetáculos ou analisando alguns dos textos dramatúrgicos documentados<sup>2</sup> desta arte, é recorrente o apelo à violência e ao sexo. Contudo, esses apelos surgem como mecanismos de comicidade, onde a extrapolação pode levar à crítica ou à catarse. Segundo a descrição de Borba Filho (1987), uma das possíveis origens do Mamulengo relaciona-se com o desejo de vingança de um negro es-

---

1 Também chamados de “instrumenteiros”, são os músicos que acompanham o mestre mamulengueiro tocando, ao vivo, instrumentos como a sanfona, o ganzá, o triângulo e a zabumba.

2 Cf. BORBA FILHO, 1987; REVISTA MAMULENGO, 1973-1989.

cravo, que tipificando seus pares e seus senhorios, poderia inverter a humilhação sofrida através do jogo com os bonecos.

De certo modo semelhante, o Teatro de Revista utiliza largamente o apelo sexual para conquistar seu público, oferecendo-lhe em jogos de palavras ou insinuações corporais aquilo que pudessem imaginar para a satisfação libidinal. A questão da Revista com o apelo sexual é de despertar a libido, enquanto o Mamulengo busca o riso.

Dentre todas estas peculiaridades encontradas em comum no diálogo entre estas linguagens, podemos encontrar também uma função em comum, essencial nas formas mais tradicionais que merecem destaque: o *Compère*, da Revista e o Mateus, do Mamulengo.

### Compère – Mateus

– Então, meu caro Mamulengo, temos tanto em comum... Mas será que você tem algo tão especial quanto o meu *compère*? – Questionaria a Revista. – Pois, “Não há revista que quadre / Sem esse grande elemento; / A revista sem compadre / É como um balão sem vento!”<sup>3</sup>

O Mamulengo, que não deixa por menos, responde:

– Sei quem é esse cumpadre não, mas cumpadre meu que não dispenso é o dito Mateus! Ô cabra danado qui mi ajuda por conta!

O Mamulengo do meio urbano tem perdido essa função, especialmente por contenção de despesas, pois acaba por ser uma pessoa a menos com quem o mamulengueiro precisa dividir a arrecadação das praças. Contudo, no Mamulengo mais tradicional do meio rural essa figura é de grande valor para o espetáculo. Conforme esclarece Santos (1979):

*Sua função principal [de Mateus] é de intermediação entre o mundo configurado dos bonecos e o mundo real do público. [...] Dele depende grande parte da arrecadação e de amarração das passagens no espetáculo, quer seja chamando bonecos, quer seja avisando sobre perigos iminentes, ou interrompendo passagens e fornecendo ao mestre informações sobre o público e o ambiente, num sistema de convenções próprio que facilita a comunicação do boneco com as pessoas da platéia (p.53-54).*

Esta figura é encontrada também com outras denominações, como “Arrelinquim” (uma provável corruptela de Arlequim, ligando-o à *Commedia dell’Arte*) e em outras manifestações populares nordestinas, como o Bumba meu Boi, no qual pro-

3 Citação da Revista Bedengó (1889), de Raul Pederneiras, retirada de VENEZIANO, 1991, p.116.

vavelmente foi originado. O Mateus é realizado por uma pessoa que fica fora da tenda do mamulengueiro, podendo ou não fazer parte dos músicos, geralmente estando ele em trajes de palhaço. Ele faz uma espécie de intermediação entre os bonecos e o público, comentando ora com um lado, ora com outro, provocando os personagens e a platéia, causando ou solucionando confusões. É a sua habilidade de brincar que garante o bom andamento do espetáculo e da arrecadação, pois sempre que oportuno, o Mateus caminha entre o público para receber contribuições (para o funeral de algum boneco que morrera em cena, para fazer leilão de qual personagem deve entrar ou sair, ou qualquer outro motivo que arranje para receber dinheiro).

Por sua vez, no Teatro de Revista, uma função com certa semelhança é a do *Compère*, segundo a descrição de Neyde Veneziano (1991):

*Mais do que um personagem, o compère era uma convenção que vinha com uma função revisteira determinada: a de ligar os quadros, comentando-os. Esta função, eventualmente, poderia ser exercida por um personagem com um nome e traços próprios. No entanto, a imagem que se fazia mais comum estava entre o clown e o cabaretier, um cômico trapalhão que também dançava, cantava e se apresentava vestido a rigor (p. 118).*

Perscrutando um pouco mais esta função, Veneziano descreve o *Compère* de tal maneira que, por si, esta descrição serviria também ao Mateus no Mamulengo: “Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a platéia, característica própria do teatro popular” (Veneziano, 1991, p.117).

Assim, *Compère* e Mateus têm a liberdade de estarem entre o palco e a platéia, cúmplices do espectador ou dos personagens, ou mesmo neutros, esquecidos em alguns momentos pelos dois lados. Suas intervenções exigem sempre o momento e o modo certo, preciso, o que torna a função exigente de artistas com alta qualificação. Por agirem neste limiar, acabam por produzir também uma espécie de rompimento com a ilusão teatral, assumindo e explicitando a teatralidade ao romper a barreira entre os espaços da cena e da platéia.

Teatro de Revista e Mamulengo certamente teriam muito mais a conhecerem-se por outros diálogos, especialmente se entrassem em cena outras possíveis alegorias, como o “Público”, as “Cidades”, os “Espaços de Representação” ou mesmo a “Política”. Contudo, deixaremos estes diálogos para outras oportunidades.



### REFERÊNCIAS

- > BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- > BROCHADO, Isabela. O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos. **Móin-Móin – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo**, Jaraguá do Sul, SC, ano 2, n.2, p.139 – 155, 2006. ISSN: 1809-1385.
- > GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário brasileiro de teatro: temas, formas e conceitos**. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- > PIMENTEL, Altimar. **O mundo mágico de João Redondo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1988.
- > VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.
- > \_\_\_\_\_. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!**. Campinas: UNICAMP, 1996.
- > SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: o teatro de bonecos popular do nordeste**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

### OBRAS CONSULTADAS

- > BROCHADO, Isabela. A participação do público no Mamulengo pernambucano. **Móin-Móin – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Formas Animadas Contemporâneo**, Jaraguá do Sul, SC, ano 2, n.3, p.37 - 60, 2007. ISSN: 1809-1385.
- > COELHO, Ângela Maria Escudeiro Luna. *Cassimiro coco de cada dia: botando boneco no Ceará*. Fortaleza: IMEPH, 2007.

Alex de Souza, mestrando, bolsista CAPES (orientação: Prof. Dr. Valmor Beltrame), Universidade do Estado de Santa Catarina.

*teatralex@hotmail.com*

Artigo originalmente elaborado para a disciplina “Teatro Brasileiro” do PPGT-Mestrado em 2009/2, ministrada pela Profª. Drª. Vera Regina Martins Collaço.